

anxa
84-B
5714

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XVII

DONATELLO
UND DIE RELIEFKUNST

EINE KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIE

VON

S. FECHHEIMER

MIT 16 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1904

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

MALER - AESTHETIK

VON HERMANN POPP.

8^o. M. 7.—

DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST

VON ADOLF HILDEBRAND.

Vierte unveränderte Auflage. 8^o. 135 S. M. 2.—

«Niemand wird das Buch ungelesen lassen, der es ernst mit der Kunst meint. Es gibt in der ganzen Kunst-literatur nichts, was sich hier in Vergleich stellen liesse.» Allgemeine Zeitung.

«L'auteur expose avec concision et ingéniosité, une théorie psychologique du relief et de la vision «dimensionnelle» ou «stéréométrique», qui mérite d'autant plus notre attention qu'il l'a puisée dans son expérience d'artiste.» Revue philosophique.

DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES
DER ZEIT

IN DEN WERKEN DER MALENDEN UND ZEICHNENDEN KUNST

VON ERNST TE PEERDT.

8^o. M. 1.—

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

VON F. FR. LEITSCHUH.

8^o. 368 S. M. 6.—

DAS WERDEN DES BAROCK BEI RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG ÜBER REMBRANDT

VON JOSEF STRZYGOWSKI.

Mit drei Tafeln.

4^o. 140 S. gebd. M. 6.—

PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum
erstenmale veröffentlicht

VON DR. C. WINTERBERG.

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopieen des Herausgebers.

4^o. 79 und CLXXXVII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

«Ein seit langer Zeit von den Kunsthistorikern erhofftes und erwartetes Ereignis ist eingetreten. Der unbekannt gebliebene Traktat des umbrischen Malers hat durch Dr. Winterberg, welcher als der einzig Berufene hierzu erschien, seine Veröffentlichung erhalten.» Deutsche Literaturzeitung.

DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

VON W. VÖGE.

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. M. 14.—

«La doctrine de W. Voëge apporte des vues ingénieuses et neuves; aussi croyons-nous qu'elle a beaucoup de chances d'être bien accueillie, et ceux-là même qui y trouveraient des difficultés devront rendre justice à ce que son système présente de bien lié et de naturel. Mais ce que nous devons signaler surtout et avec d'autant plus d'insistance c'est le caractère rigoureux de sa méthode, l'abondance et la qualité supérieure de sa documentation, une grande sûreté de coup d'œil archéologique, un esprit de comparaison très avisé et servi par une mémoire des plus fidèles, un sentiment vif et pénétrant des conditions d'existence et des premiers efforts de l'art du Moyen-âge, une singulière puissance pour en discerner dans ses divers courants leurs rapports d'analogie et de descendance, pour mettre de l'ordre dans ce chaos apparent et pour y nouer le faisceau d'une féconde synthèse.» Annales du Midi. E. Saint-Raymond.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey*. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. 2. 50
2. Heft: *E. Meyer-Altona*. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. Heft: *R. Kautzsch*. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. Heft: *E. Polaczek*. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
5. Heft: *M. Zimmermann*. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —
6. Heft: *W. Weisbach*. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. 5. —
7. Heft: *R. Kautzsch*. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. Heft: *W. Weisbach*. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. Heft: *Arthur Haseloff*. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —
10. Heft: *Artur Weese*. Die Bamberger Domsulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —
11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg*. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. Heft: *Dr. Chr. Scherer*. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. Heft: *A. Stolberg*. Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. Heft: *Hermann Schweitzer*. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. 4. —
15. Heft: *Hans von der Gabelentz*. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4. —
16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn*. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blätter. 10. —
17. Heft: *Arthur Lindner*. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. 4. —
18. Heft: *Willem Vogelsang*. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. 6. —
19. Heft: *Berthold Haendcke*. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg*. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. Heft: *A. Peltzer*. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies*. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —
23. Heft: *Paul Weber*. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. Heft: *Jos. Mantuani*. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln. 3. —
25. Heft: *Ernst Wilhelm Bredt*. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —
26. Heft: *Friedrich Haack*. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. Heft: *Wilhelm Suida*. Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. Heft: *W. Behncke*. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. Heft: *Anton Ulbrich*. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 7. —
30. Heft: *Max Frankenburger*. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4. —
31. Heft: *A. Stolberg*. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. Heft: *Fr. H. Hofmann*. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. Heft: *G. Pauli*. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. Heft: *O. A. Weigmann*. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Mit 28 Abbildungen und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. Heft: *Hugo Schmerber*. Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. Heft: *Karl Simon*. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. Heft: *Otto Buchner*. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —
38. Heft: *Valentin Scherer*. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —
39. Heft: *Karl Rapke*. Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. Heft: *Jos. Aug. Beringer*. Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —
41. Heft: *Hans Wolfg. Singer*. Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. Heft: *Max Geisberg*. Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. 8. —
43. Heft: *Otto Wiegand*. Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. Heft: *Rudolf Kautzsch*. Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
45. Heft: *Robert Bruck*. Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. 20. —
46. Heft: *F. von Schubert-Soldern*. Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Gesch. der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. Heft: *Paul Schmidt*. Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluss auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg*. Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh. Mit 5 Autotypien u. 7 Tafeln. 8. —
49. Heft: *Fritz Baumgarten*. Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abb. im Text. 5. —
50. Heft: *H. Röttlinger*. Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abb. und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. Heft: *B. Kossmann*. Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XVII.

DONATELLO
UND DIE RELIEFKUNST



Digitized by the Internet Archive
in 2015

DONATELLO UND DIE RELIEFKUNST

EINE KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIE

VON

S. FECHHEIMER

MIT 16 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

INHALT.

	Seite
Vorwort	1
Einleitung: Das Reliefproblem	3
I. Teil: Das antike Relief	5
II. Teil: Das Relief Donatellos	19
1. Das romanische Relief	21
2. Die Bronzetechnik	23
3. Quercia und Ghiberti	25
Donatellos erster Reliefstil	29
1. Tanz der Salome	29
2. Wesen und Arten der Perspektive	31
3. Das Raumleben im Tanz der Salome	39
Donatellos zweiter Reliefstil	44
1. Arbeiten zwischen 1425 und 1450	44
2. Die Antoniusreliefs im Santo zu Padua	47
3. Wesen und Arten der Gruppe	54
4. Das Raumleben in den paduanischen Reliefs	59
5. Das fälschlich Donatello zugeschriebene Relief: Die Anerkennung des Kindes	62
Donatellos dritter Reliefstil	65
1. Die Kanzeln in S. Lorenzo zu Florenz	65
2. Die Beweinung	66
3. Christus am Oelberg	69
4. Christustrilogie (Christus im Limbus, Auferstehung, sog. Himmelfahrt)	70
5. Die Ausgießung des hl. Geistes	78
6. Michelangelos «Matthäus» und Donatellos «Opferung Isaaks»	82
Schluss: Das Zeit- und Raumdrama	87
Donatellos Stellung innerhalb der Kultur des Quattrocento	95



VERZEICHNIS DER TAFELN.

- Tafel I. 1. Relief vom Nordfriesen des Parthenon. (London, British Museum.)
2. Relief vom Marmorfriesen des Apollotempels zu Phigalia. (London, British Museum.)
3. Relief vom Mausoleum zu Halikarnassos. (London, British Museum.)
- Tafel II. 1. Athene-Gruppe vom Pergamonfries. Berlin.
2. Rossebändiger. Monte Cavallo, Rom.
3. Benedetto*Antellami: Kreuzabnahme. Parma, Domfassade.
- Tafel III. 1. Ghiberti: Taufe. S. Giovanni, Siena.
2. Ghiberti: Gefangennahme des Täufers. S. Giovanni, Siena.
- Tafel IV. 1. Jac. della Quercia: Zachariasdarstellung. S. Giovanni, Siena.
2. Lionardo: Anbetung der Könige. Uffizien, Florenz.
- Tafel V. Giovanni Pisano: Anbetung der Könige. Pisa, Museo civico.
- Tafel VI. Donatello: Tanz der Salome. S. Giovanni zu Siena.
- Tafel VII. Donatello: Die Fussheilung. Im Santo zu Padua.
- Tafel VIII. Donatello: Die Herzauffindung. Im Santo zu Padua.
- Tafel IX. Donatello: Hostiendarreichung. Im Santo zu Padua.
- Tafel X. Pollajuolo (?): Die Anerkennung des Kindes. Im Santo zu Padua.
- Tafel XI. Donatello: Die Beweinung. Kanzelrelief in S. Lorenzo zu Florenz.
- Tafel XII. Donatello: Christus am Oelberg. S. Lorenzo, Florenz.
- Tafel XIII. Donatello: Christustrilogie. S. Lorenzo,* Florenz.
- Tafel XIV. Donatello: Pfingstfest. S. Lorenzo, Florenz.
- Tafel XV. Donatello: Opferung Isaaks. Campanile, Florenz.
- Tafel XVI. Michelangelo: sogen. «Matthäus». Im Hofe der Akademie.
-

VORWORT.

Die Geschichte des Reliefs, ein wichtiges Kapitel der allgemeinen Kunstgeschichte, ist bisher noch nicht losgelöst, in ihrem besonderen gesetzlichen Verlauf dargestellt worden.

Die folgende ästhetische und gleichzeitig entwicklungsgeschichtliche Untersuchung und Sichtung des großen vorhandenen Materials an antiken, mittelalterlichen und neueren Reliefs ergibt, dass in neuerer Zeit Donatello der einzige wirklich schöpferische Geist auf diesem Gebiete gewesen ist.

Durch das Eindringen in sein eigen- und nrtümliches Verhältnis zum Relief erschließen sich gleichzeitig neue Wege zu dieser untypischen, ragenden Künstlerpersönlichkeit, zu ihrem im unablässigen Wandel sich klärenden Wesen, von dem bisher trotz eifriger Forschung noch kein einheitliches Bild gewonnen werden konnte.

EINLEITUNG.

Das Reliefproblem, das die Grundlage dieser ganzen Untersuchung bildet, stellt sich dar als ein Problem der starren Masse, deren Widerstand gegen das Leben, gegen die Bewegung gebrochen wird.

Die Reliefauffassung moderner logistischer Einföhler ist die, daß der Künstler ein plastisches «Bild», d. h. ein in sich geschlossenes, zur plastischen Form gewordenes Geistige in eine todesstarre plastische Materie (wir sagen hierfür der Einfachheit halber, obwohl ungenau Masse) hineinsieht. Ausgehend von dem Wissen um das technische Verfahren des Bildners, hat man die Entstehung des Reliefs dann so erklärt, daß alles an Materie abgestoßen, ausgebrochen werde, was zur Befreiung der gedachten, geschauten plastischen Bildform nötig ist. Der Umstand aber, daß nun im Gegensatz zur Freiskulptur ein Rest der Masse noch im Bilde verharret, war eine selbstverständliche Voraussetzung; so selbstverständlich, daß sie einer psychologischen Erklärung nicht zu bedürfen schien.

Es heißt zwar in den betreffenden Schriften, sie verbinde die einzelnen Figuren etwa wie der dargestellte Raum in der Malerei die seinen, und Hildebrand (Problem der Form) teilt ihr die Rolle eines Hintergrundes zu, von dem sich die Figuren abheben, — das und andres mehr, was zu diesem Gegenstande geäußert wurde, sind aber Erfahrungssätze a posteriori, logische Noterklärungen, die über das eigentliche Problem hinwegweilen, hinwegtäuschen.

Indem man dem Residuum von Masse diese und jene «Rolle», Funktion zuschrieb, vergeistigte man sie, obwohl die Auffassung doch die war, daß sie dem Leben weichen müsse. (In der Freiskulptur geschieht dies tatsächlich.) Der Widerspruch, der hier vorliegt, kann auch durch diesen Hildebrandschen Satz nicht fortdisputiert werden, daß «wenn ich ein Relief vom Hintergrund befreie und fernstelle, es schwer ist, zu erkennen, ob das Bild Relief oder eine runde Figur ist». Obwohl mit dieser unmöglichen Zumutung nur «die Unwichtigkeit des

faktischen Tiefenmaßes der Figur für die Volumenauffassung durch den Sehaft» dargetan werden soll, wird doch gleichzeitig auch sehr unzweideutig die Unwichtigkeit des Hintergrundes überhaupt betont.

Die schwerwiegende Tatsache, daß der «Hintergrund» für das Relief als Kunstwerk den Lebensnerv bedeutet, daß jede Figur von einer Seite, sei es von vorn, hinten oder seitwärts, unlöslich — wenn der Tiefe nach auch noch so gering — an ihn geschmiedet ist, entnahm ich bislang keiner Auslegung des Reliefs.

Während eine Figur in der Plastik erst dadurch Freifigur wird, daß sie auch noch die letzte Erinnerung an ihren nichts als materiellen Ursprung ausgelöscht hat, während eine Figur in der Malerei frei in dem dargestellten atmosphärischen Raum sich bewegen kann, muß die Relieffigur sich mit einer immer nur relativen Bewegungsfreiheit begnügen. Das aber besagt noch nicht, daß nun jede Relieffigur unfreier, gebundener wirken müsse als eine entsprechende Freifigur.

Eine Relieffigur kann deshalb unter Umständen ein stärkeres Freiheitsgefühl auslösen, weil die Kraft der Bewegung, die vom Grunde fortführt, einen Kontrast in sich schließt, auf den die Freifigur ein für allemal verzichten muß.

Das passive Verhältnis der letzteren zur Freiheit kann sie, wie wir späterhin noch an Beispielen zeigen werden, gebundener erscheinen lassen als die Relieffigur.

Sehen wir aber von dem Gelehrten ab und statt dessen dem Geheimnis des Reliefs selbst ins Auge, so ergibt sich, daß alles, was im Relief als Masse (oder als Hintergrund) stehen bleibt, notwendiger Teil eines Organismus ist, den jedes Kunstwerk und also auch das Relief verkörpert. Als Teil eines Organismus ist der Hintergrund selbst organisch, d. h. beseelt — lebendig. Er ist nicht aus Güte und Barmherzigkeit vom Künstler stehen gelassen, sondern aus eigener Widerstandskraft. In ihrem undifferenzierten, aber darum nicht mehr toten (gleichgültigen) Dasein repräsentiert die Masse den unerschütterlichen Willen nicht mehr an Bewegung zuzugestehen, als sie in den aus ihr hervorgegangenen Figuren bereits ausgegeben hat.

Die Entwicklung des Reliefs, die wir hier in ihren wichtigsten Phasen aufzeichnen wollen (um Donatellos besondere Leistung besser verstehen zu können), bestätigt die wunderbare Tatsache, daß die Reliefmasse nicht ein beliebiges gefügiges Objekt in der Hand des Bildners ist, sondern vielmehr ein unbarmherziger Spiegel der Kultur seiner Seele — seines relativen geistigen Freiseins von der Natur als Element. —

ERSTER THEIL.

DAS ANTIKE RELIEF.



Die frühesten künstlerischen Reliefs, die ägyptischen, zeigen bereits — zeitlich ununterschieden — eine sehr verschiedene Anwendung eines Prinzips, das dahin geht eine Architekturfläche durch plastische Formen zu beleben. Wir kennen Reliefs, bei denen rinnenartige Vertiefungen in der Steinfläche die Umrisse von Körpern bilden; und dann solche, bei denen die Begrenzungsflächen der Körper abgetragen sind, so daß diese als aufgesetzt auf einem indifferenten Hintergrund erscheinen könnten, wenn hiergegen nicht die herrische Einheit der Vorderflächen aller zu dem einen Relief gehörigen Körper und Körperteile spräche. Diese Unterbundenheit durch eine nicht mehr sichtbare, nicht mehr wirklich existierende Flächenzone ist aber nicht die zufällige Folge einer unentwickelten Formensprache, sondern die von einem künstlerischen Willen bedingte. Ein Fortschritt liegt in diesem sog. Flach- oder Basrelief gegenüber dem ersteren, dem sog. Relief en creux oder «versenktem Relief» in doppelter Hinsicht vor.

Das Fallenlassen der Vorderschicht, des Silhouettenrahmens, setzt die Erkenntnis voraus, daß die ideelle Vorderfläche eindrucksvoller ist als die wirkliche, weil sie ergänzt werden muß; — und die andre Erkenntnis von der Bedeutung des Hintergrundes, der als reale indifferente Masse sichtbar sein muß, damit das geistige Leben der Linie und das Leben in der Fläche sich wirkungsvoll «abheben», abspielen könne in einer Sphäre, deren Realität ja geknüpft ist an die der Masse, an die des Kunstwerks überhaupt.

Es läßt sich allerdings nicht leugnen, daß einerseits durch die Uebermalung von Hintergrund und Formen, andererseits durch die außerordentlich geringe plastische Höhe der Figuren der Eindruck des Plastischen fast vollständig paralytisiert wird und das Resultierende nicht viel mehr als eine stereotyp kolorierte Zeichnung ist. Immerhin

wird man annehmen dürfen, daß der oder die Erfinder des Basreliefs plastische Ideen hatten, die sie oder vielleicht erst ihre Nachfolger einer peinlich reaktionären Konvention zum Opfer bringen mußten. (Wie so viele andere ihrer künstlerischen Errungenschaften auch.)

Es ist zwar nachgewiesen, daß Basreliefs dort angebracht wurden, wo mehr —, Reliefs en creux, wo weniger Geldmittel zur Verfügung standen, aber nicht für die Perioden, in die die eigentliche Entstehung dieser Reliefs fällt. Bezeichnend und ausschlaggebend bleibt jedenfalls dies, daß das Flachrelief von späteren Kulturvölkern übernommen und ausgebildet wurde, während das versenkte Relief in die Versenkung der Geschichte fiel.

Wenn wir von den ägyptischen Reliefs aus einen Blick auf den Parthenonfries werfen, der als das typische Relief schlechthin allgemein anerkannt wird, so werden wir als den auffallendsten Unterschied zunächst die größere Bewegungsfreiheit der Figuren empfinden, deren scheinbar der Freiskulptur fast gleichkommendes Volumen und damit zusammenhängend die größere Distanz zwischen Vorder- und Hintergrund. (S. Abb. 1 Taf. I.)

Nicht alle Figuren stehen nunmehr im unmittelbaren Konnex mit dem Hintergrund; durch Ueberschneidungen rücken Körperschichten hinter, bzw. vor Körperschichten und von einer einheitlichen Hintergrundfläche kann nur noch insofern die Rede sein als sie successive Schicht an Schicht bindet. Die Grundfläche? Zweifellos, denn sie allein verrät ja durch ihren gleichen Materialcharakter die engste Zugehörigkeit zu den bewegten Figuren.

Daß der Hintergrund funktionell und formal mehr ist als eine «der Vorderfläche parallel laufende Grundfläche» (Hildebrand) beweist der Umstand, daß er dort wo durch Ueberschneidung «Löcher» entstehen könnten, mit den Zwischenschichten, fortlaufend bis zur vorderen, sich identifiziert, also häufig eine schräge Lage einnimmt; folglich nicht parallel zu der stets horizontalen Vorderfläche stehen kann.

Es ist also das Charakteristische für diesen Hintergrund, daß er nicht bloß dem völligen Losringen einer Figur, ihrer «Rundung» sich widersetzt, sondern selbst der bloßen Möglichkeit eines Schlagschattens, dessen Vorhandensein ja die Einschleichung einer anderen Realität zwischen ihm und der Figur beweisen würde, als diejenige, die ihm und der Figur eigen ist. Wo aber Körperteile insbesondere Köpfe so stark hervortreten, daß sie Schatten auf die Fläche werfen, ist an dem Umriß des Schattens die ihn bedingende Körperform so deutlich

abzulesen, daß das Gefühl einer Entzweireißung gar nicht aufkommen kann.

Angesichts dieser Tatsachen berühren die Ausführungen Julius Langes (Darstellung des Menschen) über den Parthenonfries, das griechische Relief überhaupt, sehr merkwürdig und es ist wohl angebracht, wegen der hohen Schätzung, die seinen Kunstanalysen heute zuteil wird, hier darauf einzugehen.

Lange sagt: «in der Form sind alle Dimensionen, deren Richtung nach innen, nach der Grundfläche zugeht, mehr oder weniger verkürzt, während diejenigen, die parallel mit der Grundfläche laufen, ganz entfaltet sind. Wir haben hiermit die Charakterzeichen der vollendeten griechischen Reliefkunst, die, mag sie eine stärkere oder schwächere Hervorhebung von der Grundfläche, eine größere oder geringere Höhe des Reliefs benutzen, dennoch allemal erreicht, daß die Figur denselben freien Eindruck macht wie die Statue, trotz der Verschiedenheit der künstlerischen Mittel und Bedingungen». U. a. O. «Nun ist es vorbei mit dem alten Gegensatz zwischen Statue und Flächenbild, der so bedeutungsvoll für das Wesen der Einleitungskunst ist. Die Statue stellt die Figur in freier Bewegung dar, ebenso wie das Gemälde und das Relief; und es gibt kein Flächenbild mehr auf die alte Weise mit gleichsam ausgeschnittenen und aufgeklebten Figuren: im Relief ist die Figur frei und rund vor die Fläche getreten — und im Gemälde frei und rund hinter die Bildfläche».

Statt Satz für Satz zu widerlegen, verweise ich nur auf das im Parthenonfrieze für die unbefangene Anschauung wirklich Gegebene. Selbst wenn man von dem, was ich vom Hintergrunde schon anführte absieht (gänzlich kann man es freilich nicht) und die Figuren auf ihren Bewegungsausdruck allein hin betrachtet, stellt sich alles wesentlich anders als bei Lange dar.

Gegeben ist ein festlicher Zug von Menschen, der vor unsren Augen vorüberzieht. Die Aufgabe des Künstlers war also zweifellos die, Menschen und Tiere so wiederzugeben, daß sie den Eindruck des Vorbeischreitens erwecken. Dieses Bewegungsproblem war für den griechischen Künstler des 5. Jahrhunderts durch das Hochrelief (Freifiguren vor einer Fläche), wie er es für Giebel verwendet, leicht zu lösen.

Künstlerisch wäre allerdings etwas Zweifelhaftes dabei herausgekommen. Wir hätten eine Reihe von Freifiguren sich so wegbeugen sehen, daß es unmöglich war, von einem festen Standpunkt

aus eine geschlossene Bildwirkung zu erhalten. Die Unkunst des Panoramas wäre das Resultat gewesen.

Vor dem Parthenonfries werden wir wohl (weil es sich eben um einen Fries handelt) veranlaßt unsere Stellung zu wechseln, aber wo wir auch stehen, ist es uns ermöglicht mit dem Auge auszuruhen. Erreicht wird dies durch die Doppelbewegung, die die Figuren ausführen.

Einmal sehen wir ihre Bewegung die Fläche entlang, zum andern aber, wie diese Bewegung das Produkt einer Anstrengung ist, den der Körper gegen den Hintergrund macht. Wir sehen ihn teilweise oder fast ganz noch mit dem Rücken an die Fläche gebunden!

Und sehr charakteristisch ist nun, daß diejenigen Figuren, die ganz im Profil stehen und die darum den Schein des Vorbeiziehens ohne weiteres erwecken könnten, feststehend oder gar den Zug hemmend (durch Rückwärtshaltung) gegeben sind.

Das sind doch nicht zufällige Folgen, die sich daraus ergeben, daß die Komposition auf reiche Abwechslung, Bewegungskontraste aufgebaut ist.

Es sind durchaus Bedingnisse des Reliefs und im engeren Sinne des Reliefhintergrundes.

Der Künstler wählt mit Bewußtsein für einen Fries, d. h. für ein fortlaufendes Band, das eine Architektur zusammenhält, eine Kunstgattung, die ihm in vieler Hinsicht Zwang auferlegt, dafür andererseits ihm gestattet, ein scheinbar sich Widersprechendes — Bewegung ohne Ende — plastisch und bildhaft auszudrücken.

Man berücksichtige auch dies, wenn wir den Parthenonfries, wie es Hildebrand für das Relief vorschreibt, von außen nach innen absehen, — heben wir dadurch die Hauptbewegung, die hier beabsichtigt ist, die einseitige Seitwärtsbewegung, nicht auf?

Wohl aber entspricht es dem normalen Sehprozeß von innen nach außen und dann fortsetzend seitwärts die Fläche entlang zu folgen.

Wir sehen allerdings infolge Ueberschneidungen Figuren hinter Figuren, aber abgesehen davon, daß dies nur in der Ausnahme der Fall ist, kann man von einer direkten Aufforderung in die Tiefe hinein zu folgen, deshalb nicht sprechen, weil diese «hinteren» Figuren mit ihrer sichtbaren Oberfläche genau so weit vortreten wie die sie überschneidenden Figuren. Sie ordnen sich also durchaus der oben geschilderten Gesamtbewegung unter. — Deren äußerer und innerster Sinn steht und fällt mit dem Hintergrund.

Das auffällige Bestreben alle Oberflächen der Körper und Körper-

teile in eine Fläche zu bringen (eine Figur en face weist das gleich starke Volumen auf wie eine im Profil; die Wange einer Profilfigur steht mit ihrer Oberfläche nicht zurück hinter der der Schulter u. ä. Natur«widrigkeiten» mehr) hat seine erste, nicht alleinige Ursache, darin, daß der Fries tektonischen Prinzipien unterworfen ist.

Das Entscheidende — für den unmittelbaren Eindruck — bleibt aber dies, daß den Figuren durch den von ihnen selbst gebildeten ideellen Vordergrund ein Halt in ihrem Bewegungskampf geboten wird.

Durch die Art, wie sich jeder Körper mit seinen Gliedmaßen in eine Fläche einordnet, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist, legt er eine Selbstbeschränkung und die Unterwerfung unter ein höheres Gesetz an den Tag, das für die Freistatue keine Geltung hat.

Es scheint demnach das Relief, weil vor seiner ideellen Vorderfläche alle Menschen gleich sind; d. h. niemand ihre Zone überschreiten darf, individualistischen Darstellungen zu widerstreben.

Für Julius Lange freilich «liegt der Schlüssel zu dem Verständnis für den Geist dieses Kunstwerks in der Art, wie das vorherrschende gemeinsame Gefühl sich mit dem Ausdruck der Freiheit des Einzelnen verbindet, in dem Zusammenwirken zwischen diesen einander entgegenwirkenden Kräften».

Ein solches Zusammen- und Entgegenwirken wird man aus dem formal gegebenen schwer ableiten können; für mich jedenfalls liegt der Schlüssel zum Verständnis in dem Bewegungskampf, der sich abspielt zwischen den Grenzen des realen Hintergrundes und des ideellen Vordergrundes, und der die Ursache einer bestimmten — mit einem vergleichenden Blick auf das ägyptische Relief dürfen wir sagen: grandiosen Differenzierung der Masse ist.

Diese Differenzierung macht innerhalb der Antike noch weitere Fortschritte, die wir sehr deutlich am Halikarnaßfries (aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts), am Gigantenschlachtfries zu Pergamon (aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts), endlich aus den Triumphalreliefs der römischen Kaiserzeit (aus dem 1. Jahrhundert vor und nach Chr.) erkennen können.

Das hier abgebildete Bruchstück vom Halikarnaßfries zeigt eine leidenschaftliche Kampfszene. Um das fortschrittliche dieses Reliefs zu sehen, werden wir es besser in einer ähnlich stark bewegten Szene, die der Parthenonzeit nahe steht, als mit dem Parthenonfries selbst vergleichen, der in der Hauptsache ja sehr gehalten in der Bewegung ist. (S. Abb. 2 Taf. I.) Als ein günstiges Vergleichsobjekt bietet sich der phigaleische Fries dar. (S. Abb. 3 Taf. I.) Ohne weiteres werden die

Halikarnaßfiguren um vieles unbehinderter wirken. Worauf der bedeutende Unterschied im Eindruck beruht, wird uns schon klar, wenn wir nur eine einzige Figur aus diesem und jenem Relief hinsichtlich ihrer Einordnung zwischen Vorder- und Hintergrund ins Auge fassen. Wichtiger ist es aber vorher ihre auffallende Zusammengehörigkeit (als Glieder eines Reliefganzen) zu sehen.

Wir erblicken in beiden Darstellungen einen Kämpfenden, der gleichzeitig angreift und sich verteidigt. Die Anordnung, Bewegung beider Körper ist im Grundriß identisch: sie ließe sich beidemale durch zwei parallel laufende Diagonale und Horizontale, also durch die «Figur» eines Parallelogramms zwanglos umschreiben. Hier und dort geht das durchgestreckte schrägseitwärts gestellte Bein im Kontur zusammen mit dem Oberkörper und dem in Profil gedrehten Kopf.

Das andere stützende, im Knie gebogene Bein markiert scharf die Bewegung in die entgegengesetzte Richtung. Aus diesen Gründen kann man die beiden Kämpfer typische Relieffiguren nennen: sie drücken die Doppeltheit der Flächenbewegung (die nach links und nach rechts) aus und sie sind lineare Gebilde (sie lassen sich durch eine «Figur» umschreiben); nur lineare Gebilde sind aber flächengemäß, nur sie wahren den Charakter der Fläche. Diese ihre flächenhafte Art sondert sie durchaus von der dreidimensionalen Frei-Plastik.

Ein Blick auf die «weltberühmten» Dioskuren (vor dem Quirinal) bestätigt dies. (S. Abb. 1 Taf. II.) Diese Jünglinge, die den Anspruch von Statuen machen, d. h. frei stehen, frei sich bewegen wollen, sind in ihrer Komposition lediglich eine plumpe, geistlose Kopie der eben besprochenen kämpfenden Relieffiguren.

Das Geistlose liegt namentlich in der Uebernahme einer Doppeltbewegung, die nicht einmal inhaltlich motiviert wird. Eine einfache Aktion ist der Vorwurf: das Bändigen von Pferden. Da ist niemand, der diese Handlung verhindern will, aber trotzdem sehen wir auch eine Bewegung nach der entgegengesetzten Seite des «Tatortes».

Durch die forcierte Drehung des Kopfes in die Flächenansicht und die gewaltsame Verdrehung des Beines in die entgegengesetzte Flächenrichtung entsteht der widerwärtige Eindruck eines — ohne Not — flachgequetschten Körpers.

Ohne Not, sagen wir. Und hierin gibt uns ein Werk aus einer sehr viel früheren, vorklassischen Zeit, die «Tyrannenmörder», recht; ein Werk, das in der Grundidee den «Dioskuren» nahe steht. Entsprechend dem Vorgang, der Konzentration auf eine Handlung, ist ihre Körperichtung auch nach einer Fläche gegeben. Wir haben es

hier mit einer originalen, wenn auch archaisch gebundenen Anlage zu tun. (Zu einer wirklich dreidimensional bewegten Freifigur kommt es in der Antike meines Wissens überhaupt nicht). Es liegt in der Natur unseres Auges, wenn es, wie bei den Dioskuren, als freistehenden Körpern schon zwei Richtungen markiert sieht auch in die dritte, die Tiefenrichtung folgen zu wollen.

Uebrigens sind die Pferdebändiger nicht das einzige Beispiel für die gedankenlose Uebertragung eines Reliefschemas auf die Freiskulptur. Die unerträglichen Statuen vom Weihgeschenk des Attalos z. B. können ihr originales Vorbild, die Kompositionsweise der pergamenischen Reliefs, nicht verleugnen.

Mit diesem Ausfall in das Gebiet der Pseudo-Freiplastik mag für uns die irrthümliche und übliche Auffassung vom Relief als vorgesetzten, aufgeklebten Figuren einerseits und die von Hildebrand inaugurierte Theorie der Statue als «Fernbild» endgültig abgetan sein.

Wir wenden uns nochmals den beiden kämpfenden Relieffiguren aus dem Halikarnaß- und dem phigaleischen Fries zu, um jetzt auf ihr Unterschiedliches zu achten.

In dem früheren Relief sind die Breitansichten die vorwiegenden, wodurch eine stark materielle Ausfüllung des eigentlich ideellen Vordergrundes bewirkt wird. Im Halikarnaßrelief hingegen spricht die Bewegung mehr aus den Umrissen, aus der kantigen Profilierung der Masse, als aus der modellierten Fläche selbst. Die Vorderfläche ist um vieles ideeller geworden. Daß letzterer Umstand aber noch kein zwingendes Kriterium für die wachsende Vergeistigung der Masse ist, geht aus dem Pergamon-Gigantenschlachtfries hervor, dessen Bewegungsreichtum ein unvergleichlich grösserer ist, und der trotzdem fast ausschliesslich jene Körper-Breitansichten gibt, die für den phigaleischen Fries so charakteristisch sind.

Um dies als nichtwidersprechend zu verstehen, müssen wir wenigstens kurz das Kompositionsgesetz des Pergamonrelief analysieren.

Es handelt sich um abgeschlossene Kampfbilder, d. h. innerhalb des Frieses schließen sich Gruppen ab zu einem Bild für sich. (S. Abb. 2 T. II.) Und indem wir den Fries entlang gehen, erleben wir so eine Folge von Kampfszenen. Es wäre auch hier das einfachste «Natürliche», gewesen die Kämpfenden, wie beim Halikarnaßfries, im Scheinprofil zu geben. Statt dessen sind vorwiegend solche Stellungen bevorzugt, die vom Angriff- und Wehrstandpunkt aus die schwierigsten sind, nämlich das en face und en dos. Was hierdurch beeindruckt wird, ist ein unend-

lich größerer Aufwand an Kraft und gleichzeitig eine unendlich größere Gebundenheit.

Man bedarf nicht der schmerz erfüllten Physiognomien, der schaurigen Schattengewölbe, in denen die Augensterne erlöschen, um die Grösse der Tragödie, die sich hier abspielt, zu empfinden. Man bedarf auch nicht des literarischen Wissens, daß hier Götter und welche Götter über welche Menschen (Giganten) siegen. Im Gegenteil, das Wissen um die Ungleichheit der Voraussetzungen dieses Kampfes könnte die moderne Teilnahme nur abschwächen.

Wir sehen, empfinden hier den verzweifelten menschlichen Versuch sich zu befreien — und die Unmöglichkeit. Nur von der Anschauung ausgehend, sehen wir wie Menschen sich schichtweise lösen vom Hintergrund und wie sie nach diesem Erfolg doch keineswegs die Möglichkeit haben sich vor ihm zu bewegen — fortzubewegen. Und dies keineswegs aus Rücksicht auf die Vorderfläche, die eingehalten werden muß, damit es eine Bildwirkung ergebe. Das hinderte nicht die Profilstellung, die die einheitliche Vorderfläche ebenso, ja noch leichter zu bilden vermag. Es ist einfach, weil das Freigeben seitens des Hintergrundes nur ein illusorisches darum doppelt tragisches ist: in die Tragik mischt sich die ungebetene Ironie.

Es kann diese Tragik der illusorischen Freiheit nur überboten werden, wenn das Bewußtsein der Illusion in die Menschen selbst gelangt — wie zum erstenmal bei Michelangelo. Dann ist es nicht mehr Ironie des Schicksals, sondern Ironie, die sich über das Schicksal erhebt.

Es bleibt also als Grundgesetz für den Pergamonfries, daß alle Figuren an den Hintergrund gebannt sind, daß sie, wenn sie auch noch so wenig Berührung mit ihm haben, ihn nicht entbehren können — ohne Schemen zu werden, welches Schicksal, wie schon erwähnt, die hintergrundbaren Statuen vom Weihgeschenk des Attalos ereilte.

Das formale Mittel, das zur Fesselung der extrem bewegten Figuren an den Hintergrund hier zur Anwendung kommt, hat eine phänomenale Bedeutung, — auch innerhalb der künstlerischen Erfindungsgeschichte im weitesten Umfang. Zum ersten Male begegnen uns «Gruppen» im eigentlichen, d. h. im bildnerischen Sinne: Menschen die über ihren geistigen, literarischen Zusammenhang hinaus auch formal und materiell verknüpft sind. Ein unlöslicher, scharfumrissener Körperkomplex.

Auf dem scharfen Umriß liegt der Ton. Denn indem diese Körper mit ihrem wuchtigen Volumen in die Umzäunung einer Gruppe

eingehen, geben sie jeden Anspruch auf Freiständigkeit auf, werden sie lineare Gebilde: Flächenglieder. Sie wirken mithin als Bewegung, als Ausfluß der Masse . . . nicht als selbständige Individuen. Am deutlichsten zeigt dies die Athena-Gruppe.

Wieder finden wir hier — kann es Zufall sein? — in dem Sterbenden links unser altes Schema der Relieffigur: — das ausgeworfene Bein nach der einen, das gebeugte nach der andern Flächenrichtung; die entsprechende Behandlung der Arme. Man beachte nun, welche Umbildung hier ein «Schema» erfährt. Die Extremitäten der älteren Kämpfer sind eckig, steif, in hartem Winkel gebrochen. In der Pergamonfigur bilden sie eine rauschende Kurve: die Doppelbewegung wird durch eine Linie ausgedrückt. Und das Zusammenfließen, Einswerden untereinander fremder Körperteile scheint hier nur die natürliche Folge einer alles ansichreißenden und fortschleudernden Bewegungskraft. So entsteht eine plastische Flächengruppe, die inhaltlich und formal, seelisch und materiell nichts ist als elementare Anziehung und Abstoßung.

Mit einem nochmaligen Rückblick auf den Halikarnaßfries wird unser Empfinden nun dies sein, daß im Pergamonfries bei größerer Gebundenheit (durch die flächenhafte Anordnung) doch eine größere Freiheit herrscht infolge der schärfer accentuierten Kontraste. Im ersteren Fries ist alles auf das harmonische Spiel von Kräften gestimmt. Von den parallelen und rhythmisch kontrastierenden Linienführungen abgesehen, ist die Bindung von hinten wie von vorn gleich gelinde. Das Ganze ist «schön» einschließlich der dargestellten Leidenschaft. Nicht vergleichbar mit dem Hochrenaissance-Schönen, dem das beglückend Ursprüngliche, Perlend-sprudelndfrische der griechischen Schöpfung abgeht.

Im Pergamonfries ist der Kampf kein Spiel mehr, er wird Lebensfrage. Und es zeigt sich hier am deutlichsten, daß das Relief in solchen Darstellungen, die das Tragische, Unversöhnte enthalten, am ehesten erfüllt wird. Weil sich eben dann Inhalt in adäquate Form gibt. Die Grundform des Reliefs ist tragisch.

Der strenge Stil im Pergamonwerk muß auffallen, wenn man die kulturelle Lockerung dieser Zeit in Betracht zieht. Es ist schwer zu entscheiden, ob in der Gigantomachie tiefer, eigentlicher zum Ausdruck kommt die glühende Sehnsucht ursprünglichere persönlichere Beziehungen zum Leben zu finden, ob es ein Uebergangswerk ist zur christlichen Kunst, — oder ob die Künstlerseele die Stilbedürftige, einen letzten verzweifelten Versuch macht durch einen Aufwand von

Kraft in der Bändigung der Kraft dem drohenden Verfall Einhalt zu gebieten. Beide Motive enthält das Werk nicht neben-, sondern durcheinander. Man kann jedenfalls einer Schöpfung wie dieser nicht den Parthenonfries entgegenhalten und sagen: hier ist die Bändigung und dort die Lockerung; denn die Zucht des Stiles verrät sich nicht aus der Anordnung von Linien und Formen allein. Der Gefühlsstrom, der in Linien und Formen sich ergießt, ihre Schwellungen und Glätten bestimmt, dieser ist es, der gezüchtet sein will: sein donnerndes Brausen in sinnfällige Rhythmen umzutönen — ohne ihm Gewalt anzutun, war die schwierige Aufgabe, die im Pergamonfries gelöst wurde.

Drei Jahrhunderte früher schlugen die Wogen weniger hoch. Leidenschaft und Herrschaft über sie zeigt auch der phigaleische Fries. Es sind Gradunterschiede der Kultur, des seelischen Wachseins, des geistigen Gegendruckes gegen die Materie. Nicht Stilunterschiede — im Reliefsinne; nicht Kunstunterschiede — dem Werte nach.

Daß in dem kleineren, dem «Telephosfries» des Pergamonaltars eine Stilumwälzung des Reliefs nicht vorliegt (wie auch neuerdings wieder behauptet wird), vielmehr eine Stilabhängigkeit und -widrigkeit, hat Th. Schreiber (Die Wiener Brunnenreliefs, 1888) überzeugend nachgewiesen. «Unverkennbar versucht sich der Erfinder des Telephosfrieses nicht an einem neuen Problem; er paktiert nicht mehr mit der älteren Reliefweise, wie dies noch in der ersten Phase der Entwicklung des Reliefbildes (gemeint ist das hellenistische, malerische) geschieht, strebt nicht mehr nach freiem Hintergrund für die Figuren, sondern läßt Beiwerk und Figuren oder die letzteren allein sich gelegentlich hart durchkreuzen und nähert sich damit der römischen Reliefweise, die von stilistischen Bedenken völlig frei geworden ist. Der malerische Reliefstil mußte längst erfunden sein, ehe eine Darstellung, wie die Szene mit dem Eichzweigträger, möglich war.»

Besondere Beachtung verdient aber der Nachsatz: «So ist also für den Innenfries des pergamenischen Altars das alexandrinische Reliefbild vielmehr die Voraussetzung, aber was in letzterem als aus dem Zweck geborene, in sich berechnete Darstellungsweise erscheint, erweckt in der Anwendung auf den noch halb attisierenden Fries mehr den Eindruck des Hybriden, Stilwidrigen.»

Psychologisch erklärlich wird der Stilmischmasch des Telephosfrieses durch die Sucht nach optischen Täuschungen, also nach einer Illusion außerkünstlerischer Art, die in ihm zum Ausdruck kommt. Wir sehen vorbeilaufende Menschen in wirklichem Profil, plastische Gewandfalten mit zerreißenen Schatten bei sonst streng an den

Hintergrund gebundenen Figuren, die gleichzeitige aber unvermittelte Anwendung von Mittel- und Flachrelief, die Aufhebung der vereinheitlichenden Vorderzone, — kurzum eine Reihe von barocken Auswüchsen, die dem Beschauer jeden Augenhalt entziehen.

Dies gilt allerdings weder von den alexandrinischen noch von den römischen Reliefs, deren Formelemente jener Fries enthält.

Für die ersteren kommt überhaupt ein ganz anderer Maßstab in Betracht als der bisher angewandte, erstens, weil es sich nicht mehr um architektonisch bedingte Glieder, sondern um den selbständigen Wandschmuck eines Innenraums handelt, um die Stellvertretung des Gemäldes, und zweitens, weil sie, wenn auch in Stein ausgeführt, doch auf eine durch den Metallcharakter bedingte Formensprache zurückgehen. Ich werde sie daher erst im zweiten Teil dieser Arbeit berücksichtigen. Einzig die römischen Triumphalreliefs gehören noch in diesen Zusammenhang. Natürlich ausschließlich der Bandwurmapotheose, welche die Trajanssäule mit mehr als 2500 bis zu 75 cm hohen Gestalten zu belasten ausersehen war. Ausschließlich desjenigen Reliefs überhaupt, das sich gar keine andere Aufgabe stellt als die Apotheose, wie die des Antonius Pius im Vatikan. Ein Machwerk, in dem sich seelische Verlogenheit als Verzückung gebärdet, ähnlich wie in Tizians Dogenverhimmelung im Dogenpalast, ähnlich wie in Rubens Verherrlichungen der Maria von Medici für das Palais du Luxembourg.

Nur am Friedensaltar des Augustus, am Claudius- und Titusbogen finden wir Reliefs, die fortschrittliche Elemente zeigen. Die gleichzeitige Anwendung von Mittel- und Flachrelief, im Telephosfries aus Interesse an künstlichen Illusionen vorweggenommen, findet hier zuerst ihre künstlerische Ausbeutung. Sie vermittelt uns die frühesten Ansätze zu einer plastischen Perspektive. Diese spielt in der kunsthistorischen Literatur bislang keine Rolle, es sei denn die der Großen Unbekannten. Und das hat seinen Grund darin, daß man perspektivische Prinzipien an sich ohne weiteres mit malerischen zu verquicken gewohnt ist. Verwunderlich ist dies umsomehr als die Perspektive «im Anfang» architektonisch war: ein architektonisches Formelement, das der Ausdehnung eines wirklichen d. h. abgeschlossenen Raumes diene.

Als nun die Paduaner an ihrer Spitze der geniale Squarzone diese architektonische Perspektive als eine lineare auf die Malerei übertragen, um ihren dargestellten Erdgeborenen einen möglichst weiten irdischen Spielraum zu schaffen, taten sie einem begreiflichen Wirklichkeitshang genüge, aber sie taten nichts, was im eigentlichen Sinne

«malerisch» gewesen wäre. (Bezeichnenderweise versagte Mantegna, der doch in der Zeichnung des Architekturraums so Außerordentliches zu leisten vermochte, bei der Anwendung des gleichen Prinzips auf die Landschaft).

Die eigentlichen Maler, deren Medium die Farbe und der «Stoff» der Materie ist (einschließlich der Luft), bedurften und bedürfen dieser (linearen) Perspektive nicht; sie bildeten sich ihre eigne, die malerische, aus.

Im Folgenden wird sich noch Gelegenheit finden, die hier angedeuteten klaffenden Unterschiede klarzulegen. Erst dann wird verständlich werden, daß im römischen Relief eine wirkliche Umwandlung vorliegt, die erste und notwendige Voraussetzung zu einer Fortentwicklung des Reliefs als solchen.

Das Novum beruht in einer Differenzierung der Masse innerhalb der Masse.

ZWEITER THEIL.

DAS RELIEF DONATELLOS.

1. DAS ROMANISCHE RELIEF.



Zwischen dem römischen Relief und dem Donatellos, also zwischen dem 1. und 15. Jahrhundert liegt als ein Relief, das Anspruch auf Eigenart machen kann, einzig das Romanische; aber auch dieses nicht als Vermittlungs-Uebergangsglied, sondern als eine Insel für sich. Sein Sonderstil entfaltet sich am glücklichsten, reinsten an Kapitellen. Dem leidenschaftlichen, zirkulösen Bewegungstrieb des romanischen Künstlers kommt das buchtige Architekturstück am meisten entgegen. Innerhalb desselben ist ihm die absolute Flächenhaftigkeit Gesetz — er arbeitet sein Relief als Architekt, er gibt nicht dem Kapitell einen figürlichen Reliefschmuck, sondern sein Relief vertritt das Kapitell selbst, es identifiziert sich mit ihm. Die ästhetische Beschreibung gehört daher in eine Entwicklungsgeschichte der Architektur, nicht in die der Plastik, für die wir das Relief von dem in dieser Arbeit die Rede ist, in Anspruch nehmen. Um Widersprüchen, Missverständnissen vorzubeugen, sei mit zwei Worten angedeutet, wie ich es meine. Das dorische Kapitell ist das abstrakteste, das wir kennen; abstrahiert ist es vom Menschen. Wir verstehen den Sinn seines Bewegungsausdrucks nur durch die Analogien in uns, die in diesem Fall nicht intellektueller, sondern elementarer Natur sind. Sehr viel weniger abstrakt ist bereits das korinthische Kapitell: seine Bewegung verstehen wir erst auf dem Umwege unserer Kenntnis von der Pflanze. Ob an Stelle dieser Tiere und Menschen treten (wie im romanischen Kapitell) macht keinen so wesentlichen Unterschied. Wohl aber bedeutet es einen ungeheuren Entwicklungsfortschritt, wenn, wie eben hier, das Figürliche solchermaßen in Linienbewegung umgesetzt wird, daß die Analogien, die in uns angerufen, an das Licht des Bewußtseins heraufgehoben werden, wiederum durchaus elementarer Natur sind. Der Unterschied

zwischen dem griechischen und romanischen Kapitell ist dann lediglich der, daß wir bei jenem uns mit der vollzogenen Tatsache der Abstraktion abzufinden haben, während wir bei diesem den Vorgang letztmöglicher Abstraktion mit eigenen Augen sehen — erleben. Das Abstraktionsverfahren ist bloßgelegt.

Und obwohl es infolgedessen kulturell, seiner seelischen Wirksamkeit nach, sich unendlich über das dorische Kapitell erhebt, steht es diesem dem Grad der Abstraktion und der Unmittelbarkeit der Wirkung nach doch ungleich näher, als das korinthische mit seiner zeitlich kulturellen Nähe.

* * *

In direktem Gegensatz zu ihrem Kapitell und ferner zu ihrem Relieffornament schuf die strenge romanische Kunst auch Reliefbilder, die als unterbrechender Schmuck der Fassadenfläche gedacht gar keine organische Beziehung zur Architektur haben. Nur vermöge der materiell stark ausgefüllten ideellen Vorderfläche und ebenso der ornamentartig gebundenen linearen Komposition scheinen sie an die Architektur gefesselt. (Man findet sie auch nicht selten in oberitalienischen Kirchen — Modena, Bologna, Parma — im Innern in die Wand eingelassen oder an eine andere schmuckbedürftige Stelle übertragen.)

Was diese Werke von dem antiken Relief namentlich unterscheidet, ist, daß ein seelischer Vorgang in Verbindung mit einer äußeren Aktion, an der zahlreiche Figuren beteiligt sind, als ein in sich geschlossenes Bild dargestellt wird. Die Unbeholfenheit im Detail will hier wenig besagen gegenüber der Fähigkeit, durch einen einheitlichen strengen Linienzug nicht nur eine Summe von Einzelnen zu binden, sondern auch gleichzeitig die Quintessenz ihrer äußeren und inneren Bewegungen zu veranschaulichen. Die hier abgebildete Kreuzabnahme (1178 von Benedetto Antelami; jetzt an der Arca des Hochaltars im Dom zu Parma) wird man als Typus dieser Relieffart bezeichnen können (S. Abb. 3 Taf. II). Neu in der Form gegenüber dem antiken Relief ist die Parallelität des Vordergrundes zum Hintergrund. Das Verhältnis der Figur zum Hintergrund erhält dadurch etwas willen-, bewußtloses. Es hängt dies auch damit zusammen, daß die Differenzierung der Einzelfigur eine so geringe ist: aus ihrem Körper scheint jeder Wille zur Bewegung gewichen zu sein, die Gelenke, die Glieder sind wie gelähmt.

Gebunden einzeln in sich, dumpf gebunden durch den Hintergrund und bewußt durch den Vordergrund, verbunden untereinander durch

den schneidend harten Linienumriß eines Rechteckes, endlich die Gesamtheit gebunden an eine große vorherrschende Mauerfläche: das ist ein Bild menschlichen Sklaventums, in Vergleich zu welchem selbst die sehr bedingte Bewegungsmöglichkeit einer ägyptischen Relieffigur als königliche Freiheit erscheint. Und dennoch ist das romanische Relief sogar «freier» als das griechische, insofern als seine Gebundenheit (von der Beziehung zum Hintergrund abgesehen) eine freiwillige, gewollte ist. Insofern auch, als es innerhalb der vier Wände, in die es sich vergräbt, Chöre einer wachgerüttelten Seele ertönen läßt, die umso mächtiger brausen als ihnen die Akustik des Innenraumes, der Widerhall dieser selbstgebildeten Wände zu statten kommt.

In scheuer Verborgenheit und in schwerem Ringen bricht sich hier ein Leben im Raume durch. (Der viel tiefere Raum des römischen Triumphalreliefs ist tot dagegen.)

Trotz des beziehungsweise ornamentalen Charakters ist es nicht nur Flächenkunst, die im romanischen Reliefbild vorliegt. Nicht auf, sondern zwischen (distanzierten) Flächen spielt sich das Leben ab.

2. DIE BRONZETECHNIK.

Die Reliefs Donatellos haben, soweit sie stilistisch Neuerungen bringen, äußerlich gemeinsam mit den besprochenen Antiken, die Schmuckfunktion eines architektonischen Ensembles und den Figurenreichtum, den ein mehr oder minder dramatischer Vorgang erfordert. Sie sondern sich von ihnen — wiederum äußerlich — durch ihr Material. Wir hatten es seither mit Stein-, von jetzt ab mit Bronzereliefs zu tun.

Es wird daher die Frage gestellt werden müssen, ob und wie weit die Metalltechnik Einfluß auf den Stil gewinnt. Es ist jetzt festgestellt, daß für die Renaissancebronzen, insbesondere für die hier in Frage kommenden Bronzereliefs, das Wachsauerschmelzverfahren angewandt wurde. (Siehe darüber die monographische Schrift Luers: Technik der Bronze, 1903.) Eine Beschreibung des Verfahrens an diesem Ort erübrigt sich, weil (für mich wenigstens) in keiner Weise ersichtlich ist, daß es für die künstlerische plastische Konzeption irgendwie bedingend, verpflichtend wäre.

Höchstens dies könnte von Belang sein, daß das Modell in Ton ausgeführt wird, also in einem um vieles nachgiebigeren Material als

dem des Marmors. Dafür wissen wir andererseits (und gerade von Donatello selbst), daß der Bildner auch für in Marmor gedachte Plastiken vorher ein Tonmodell entwirft. Die Differenz wäre also nur diese, daß zum bleibenden Träger des Reliefbildes das Tonmodell wird, dessen in Wachs gehüllten Formen sich das flüssige Metall anschmiegt, während es beim Marmor nur vorbildliche Bedeutung hat.

Indessen, man sieht, diese Differenz berührt das künstlerische Problem ganz und gar nicht. Eine andere Frage ist, ob das Material als solches wegen seines besonderen Stoffcharakters dies vermag. Nicht dies ist ausschlaggebend, in welchem Material das Modell, der Vorwurf geformt wird, sondern in welchem Material das plastische Bild «gesehen», konzipiert ist, sodaß schon im Ton, als einem indifferenten Material, der Stein- oder Metallcharakter, das Spröde oder Elastische, vor allem die Lichteigentümlichkeit zum zwingenden Ausdruck kommt.

Wenn man dem rein technischen Prozeß eine Bedeutung beilegen wollte in Bezug auf die Formwerdung des Metallreliefs, so verlöre dieses jedes . . . künstlerische Interesse. Denn man wird sich sagen müssen, daß ein Material, dessen Charakter die Inhaerenz und Konstanz ist, nicht künstlerisch wirksam bleibt, wenn es flüssig gemacht und auf die bereits fertige Kunstform mechanisch, wenn auch mit großem Geschick, «gegossen» wird. Dieses an sich wertvolle Verfahren kommt der Kunstform nur zufällig zu gute und jedenfalls nicht mehr als einer beliebigen profanen Zweckform. Auf die in kunsthistorischen Schriften immer wiederkehrende Gegenüberstellung, Zweiteilung von Marmor- und Bronzereliefs auf Grund technischer Unterschiede brauche ich hiernach nicht weiter einzugehen. Es bleiben die materiellen Differenzen. In Donatellos Bronzetafeln treten sie markant genug hervor: die geringe Figurengröße, die besondere Lichtführung, Detaillmodellierung u. a. m. Nicht wesentlich verändert ist aber die dem Relief eigentümliche Bewegung der Masse. Ob spröde oder elastisch: man fühlt, daß eine unsagbare Kraft dazu gehört, dieser Masse Leben abzugewinnen.

Das Reliefproblem an sich wird also durch das Metallmaterial nicht verschoben. Man könnte allerdings Donatello den Vorwurf machen, daß er die Freiheiten, die ihm die . . . Technik zubilligte, nicht ausgenutzt hätte, nur träfe dieser Vorwurf den Handwerker, nicht den Künstler in ihm.

3. QUERCIA UND Ghiberti.

Das erste Relief, das den stilistischen Umschwung bringt, befindet sich am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena. Es ist der Tanz der Salome. Für den Brunnen ist schon vor Jahren prophezeit worden, daß er in einer Geschichte des Reliefs einen besonderen Markstein bilden würde, weil an ihm die drei namhaftesten Bildner des frühen Quattrocento: Ghiberti, Quercia und Donatello sich durch Reliefwerke verewigt haben.

Der Biograph Quercias, der des Ausführlichen über diese Werke spricht, gibt in seinen Reliefanalysen ein abschreckendes Beispiel der kritiklosen Uebernahme und Anwendung fremder einseitiger Kunsttheorien. Dem Hildebrandschen Handbuch sklavisch folgend, sieht er (nämlich Carl Cornelius) überall dort Vorzüge des Reliefs, wo dieses in seiner Grundform ernstlich bedroht wird. Von einer Anschauung ausgehend, wie sie einzig und allein dem Gemälde (linearen Stils) gegenüber sinngemäß wäre, übersieht Cornelius z. B. vollständig, daß die fünf Hauptfiguren in der Zachariasdarstellung in ihrer Körperbewegung so im Raume angeordnet sind, daß die organisch-materielle Beziehung zum Hintergrund aufgehoben wird (S. Abb. 1 Taf. III). Auf ein wenig genaues Zusehen läßt es ferner schließen, wenn Cornelius von einer Flächeninnehaltung der hinteren Schichten spricht. Streng genommen ist nicht einmal die Vorderfläche innegehalten.

Es ist unzutreffend, daß «die beiden vorderen Zuschauer die vordere Fläche markieren». Gerade das Gegenteil ist der Fall: sie stehen in einer parallelen Diagonale im Raum und führen — unfreiwillig — den Blick rechts am «Ort der Handlung» vorbei ins Nichts.

Das Werk ist im Sinne eines Raffaelschen Gemäldes komponiert. Allerdings konnte — sechzig Jahre später —, nachdem noch eine Reihe anderer nicht unbegabter Künstler ihr Teil zur Vervollkommnung einer harmonischen, linearen Bildkomposition beigesteuert hatten, einem Raffael ein solcher Fehler nicht mehr passieren. Aber die größere Gewandtheit ist uns kein Ersatz mehr für Ursprünglichkeit. Das Beste, was Raffael — in einem Abstand von zwei Generationen — an Formgedanken der Welt zu geben hatte, ist von Quercia nicht nur vorweggenommen, sondern überholt, insofern es bei ihm eine Glut der Seele mitenthält (spürbar schon aus der bloßen Materialbehandlung, geschweige denn aus dem Gesamtgeist der Komposition), die wir bei Raffael vermissen.

Man tut der Genialität Quercias Abbruch, wenn man seiner Zachariasdarstellung eine plastische Reliefform zugrunde legt.

Selbst in den wunderbaren Reliefs am Portale von S. Petronio in Bologna ist das Kunstneue in der linearen Komposition niedergelegt, während die Grundform des antiken Flachreliefs unangetastet bleibt.

Etwas verwickelter ist das Verhältnis Ghibertis zur Reliefform. Man wird es nicht tragisch nehmen dürfen, daß er gegen seinen Willen durch die Gunst des Publikums und die Tyrannei der Auftraggeber zur Lösung von Aufgaben der hohen Kunst statt der Kleinkunst gezwungen wurde. Sträubte er sich innerlich gegen einen solchen Zwang, innerst innen war er einverstanden. Dies ist menschlich und entspricht im übrigen dem Bilde Ghibertis.

Seine formalen Schwächen sind augenfällig, aber man muß ihm zubilligen, daß er ein Sucher und Versucher (das letztere im doppelten Sinne) war. Schon an dem einen Taufbrunnen in Siena zeigt er sich uns auf sehr entgegengesetzten Wegen. Für die Darstellung der Gefangennahme des Täufers — sie fällt in zwei Teile auseinander und enthält ungefähr alle Sünden, die wider den Reliefgeist möglich sind — ist das Bezeichnendste die Auflösung des Hintergrundes zugunsten einer malerischen Bildwirkung (S. Abb. 2 Taf. III). Eine Untersuchung darüber, wie Ghiberti zu dieser Reliefart gelangt, ist meines Wissens bisher nicht angestellt worden, obwohl sie «stilkritisch» von Wichtigkeit ist. Stillschweigend die Abhängigkeit von paduanischen Neuerungen anzunehmen, scheint mir untunlich, da das Werk — dem bizarren Formgefühl nach: gewollt heroische Köpfe auf einem zerschmelzenden Körpergestell — schon vor 1420 entstanden sein muß. Und da eigene Erfindung bei Ghiberti ausgeschlossen ist, so muß ich seine Bekanntschaft mit dem alexandrinischen Relief voraussetzen. Ob ohne dessen Kenntnis Ghiberti imstande gewesen wäre eine Reliefflandschaft zu geben, wie die in der «Taufe» und auf einigen Tafeln am Hauptportal des florentinischen Baptisteriums scheint mir ebenfalls zweifelhaft. (Andrea Pisano konnte ihm schwerlich die Anregung gegeben haben.)

Wenn wir uns nur an die besten alexandrinischen Reliefbilder halten, so zeigen selbst oder gerade diese, daß sie den plastischen Eindruck negieren wollen. Sie sollen und wollen nichts als Gemälde sein. Sie werden wenn aus Marmor in eine mit Marmor, wenn aus Metall in eine mit Metall inkrustierte Wandfläche eingelassen. Von einer besonderen tektonischen Funktion, die sie zu erfüllen hätten, kann also nicht die Rede sein. Andererseits wahren — die Besten wenigstens — noch dadurch den Flächencharakter des Reliefs, daß die

jeweilige Hauptgruppe in eine klare Silhouette eingeht. Das läßt sich von Ghibertis «Gefangennahme des Täufers» nicht behaupten und auch das andere nicht, daß sie ein selbständiges auf sich beruhendes Tafelbild ist; denn sie ist als Schmuckglied in ein architektonisches Ganze eingelassen. Aus dem letzteren Grunde wirkt die «Taufe» mit ihrem festen geschlossenen Hintergrund und durch die berückende Silhouette, die alle Teilnehmer an der «Handlung» verkettet, gegenteilig, d. h. künstlerisch, reliefgemäß (S. Abb. 1 Taf. IV).

Nur theoretisch ist es richtig, daß die Unebenheit der Vorderfläche — die an der «Taufe» besonders bemakelt wird — den Bildeindruck verkümmern muß. Nur theoretische Voreingenommenheit kann übersehen, daß der entscheidende Flächeneindruck von dem linearen Umriß der Figurengruppe abhängt.

Quercia als Architekt des Taufbrunnens dürfte wohl bei der Platzanordnung der einzelnen Tafeln ein Wort mitgesprochen haben. Den repräsentativen, künstlerischen Ausdruck der «Taufe» muß er empfunden haben, wie wäre es sonst zu verstehen, daß er nicht seine, sondern Ghibertis Tafel an bevorzugtem Ort — dem Eingang der Kirche gegenüber — anbringen ließ? (Bloß des Inhalts wegen?) Ihm muß der Rhythmus dieses Reliefs tönender, reiner geklungen haben, als dem «Cicerone» und andern modernen Schriftstellern, die in der «Taufe» ein schwächliches, Ghibertis schwächstes Werk sehen.

Das großartigere Vorbild für den Stil dieses Ghiberti werden wir allerdings anderswo zu suchen haben als in der Antike, denn er setzt bereits eine seelische Kultur voraus, die diese nicht kennt. Giovanni Pisano heißt der schöpferische Vorläufer. Um zu begreifen, was er für die Wieder- und Neubelebung des Reliefs geleistet hat, muß man wissen, in welchem chaotisch-sterilem Zustande er es in den Werken seines Vaters Niccolò vorfand. Es herrscht hier eine Kluft zwischen zwei einander folgenden Generationen, zwischen Vater und Sohn, die unbegreiflich, unnatürlich schiene, wenn sie nicht in unserer Zeit ein ziemlich häufiges Analogon fände. An der Innerlichkeit und Ursprünglichkeit von Giovanni's Lineament werden alle Beeinflussungs- und Vererbungstheorien zu schanden.

In einer wenn auch nur skizzierten Reliefgeschichte kann seine Persönlichkeit nicht übergangen werden, wiewohl er die Form des Reliefs nicht umgestaltet hat. Aber er hat im Gegensatz zu seinem Vater, der sich des römischen Verfallstiles bediente, die Grundform des klassisch-griechischen wiederentdeckt, und lediglich auf dessen Basis all das Neue gesagt, was in ihm gährte. Sein späteres Hauptwerk

(aus dem Jahre 1311, also mehr als hundert Jahre vor Ghiberti), die für den Dom zu Pisa bestimmten, jetzt im dortigen Museum befindlichen Kanzelreliefs mögen zur Bestätigung des Gesagten herangezogen sein. Leicht wird man trotz des Figurengewirr der einzelnen Tafel, z. B. der «Anbetung der Könige», auf diejenige Gruppe aufmerksam, in der die «Handlung» konzentriert ist (S. Taf. V). Sie sondert sich klar als ein selbständiges «Bild» ab. Und dies dank des einheitlichen Linienringes, der die sieben an der Aktion beteiligten Personen zusammenfaßt und in ihren Einzelbewegungen bestimmt. Es ist auch hier, ähnlich wie im Pergamonfries, die Kurve, die den vereinheitlichenden und leidenschaftlich geschwungenen Zug in die Komposition bringt — und das Vorhandensein des flächenhaften Charakters versteht sich wohl nunmehr von selbst. Der Reichtum an Formgedanken, den die singende Seele Giovannis über ein einziges Reliefbild auszuschütten hat, findet sich bei dem klassisch-abgekühlten Zeitgenossen Giotto nicht mehr; innerhalb der frühen Malerei am ehesten bei den sienesischen Brüdern Lorenzetti. Aber ganz gewiss am wenigsten bei dem späten Nachfahren Ghiberti.

Weder dieser noch Quercia zeigten sich uns als Einlenker in neue Bahnen auf dem Gebiete des Reliefs. Ihre Darstellungen am Taufbrunnen stehen und fallen nicht mit der Reliefform. Als interessante Versuche, die zu Abwegen führten und wegen der falschen Schätzung, die ihnen bisher zuteil wurde, mußten sie hier besprochen werden.

DONATELLOS ERSTER RELIEFSTIL.

1. TANZ DER SALOME.



Wir können uns nunmehr dem Anteil Donatellos am Taufbrunnen zuwenden. Das «Anderssein» spricht hier so stark und gerade bei näherer Betrachtung, daß eine eingehende Analyse des Sichtbaren zunächst notwendig ist.

Nicht weniger als vier Schichten von Figuren sehen wir in drei hintereinandergesetzten Raumschichten. Man spürt den Einfluß der Luftdistanz auf Umfang und Deutlichkeit der Körper; man spürt ihn selbst bei den beiden vorderen Figurenreihen, die nur durch einen Tisch getrennt sind.

Die eigenartige Aufgabe, die sich Donatello gestellt hatte, wird schon hieraus klar: er versuchte durch eine Anzahl hintereinandergelegter Flächenschichten einen tiefen, jedoch begrenzten Raum zu schaffen, der sich nach hinten zu weder verengerte noch erweiterte. Den Tiefeneindruck soll nicht die kontinuierliche Linie, sondern die ruckweise Aufeinanderfolge zahlreicher Flächenschichten, sowie die an den Körpern markierte Luftdistanz vermitteln. Ein großartiges Kontrastwirken sehe ich hier angestrebt: ein Raum, der sich nach beiden Seiten öffnet, zu verlieren droht und andererseits innerhalb des Raumes ein Leben von solcher Konzentration, daß jener Drang ins Weite Grenzenlose dadurch paralysiert wird. Dieses Widerspiel von Kräften benimmt dem Raum seinen begrifflichen Charakter. Ein Leben offenbart es uns, das im Grunde das Leben des Raumes selbst ist.

In der Tat kann ich mich des Eindruckes nicht erwehren, daß

hier der Raum nicht für die Menschen, für das Schauspiel, das sie aufführen, geschaffen ist, sondern umgekehrt: die Menschen ein Spiel spielen müssen, damit ein Metaphysisches sichtbar, lebendig werde: der Raum an sich.

Den Charakter des Marionettenhaften hat dieses Werk: Menschenschichten verwachsen mit Wandschichten, diese wieder mit Menschenschichten u. s. f. . . . Der Mensch verliert soviel an Freiheit und die tote Wand gewinnt soviel an Leben, wie es der höhere Zweck, dem beide dienen, erheischt. Selbst die relativ freieste vordere Figurenschicht hebt jenen Charakter nicht auf: der im Rücken gesehene Knappe, dessen Bewegungsakt bereits vollzogen ist, die im Tanz erstarrte Salome, deren Körper durch einen Figurenknäuel begrenzt und materiell gebunden wird; die Putten, die an und für sich mehr «Ornament» als menschliche Wesen sind: sie alle verstärken eher die Impression eines automatisch agierenden Willens.

Was aber vor allem so nivellierend (entmenschend) wirkt, ist die bis zum Exzeß wiederholte Horizontale. Ihre Zahl ist Legion — der Wirkung nach. Sie beschränkt sich nicht auf die viermalige Isokephalie sie fährt nachdrücklich über die einzelne nochmal hin, sie setzt mit ihrer tendenziösen Wirksamkeit bei der unteren Randlinie ein, und beiläufig die Wichtigkeit ihrer Existenz schon an den quergelegten Beinen der Putten und des Knappen darzutun. So geht es fort bis hinunter, hinauf zu den Arkadenbögen der Hallen, deren Horizontal-tendenz die obere Randlinie noch einen besonderen «Drucker» aufsetzt.

Die paar Vertikalen verlieren demgegenüber jede selbständige Bedeutung, sie helfen nur dem angedeuteten Eindruck nach. Wer aber in diesem System doch noch eine Zufallswirkung erblicken möchte, der sei daran erinnert, wie wesentlich anders die Freiplastik Donatello um die Entstehungszeit des «Salometanzes» beschaffen ist. Alle Kraft wird dort gesammelt und dann aufgewandt zur Durchstreckung des Körpers. Bodenständig soll die Figur sein: Freiheit im äußeren und inneren Sinne setzt erst bei der Nackenlinie ein. Der Körperumriß ist noch steif senkrecht. Erst in den fünfziger Jahren gerät er in Schwingung, tritt der Kopf zugunsten des Leibes die Alleinherrschaft des Individuallebens ab.

Wir sind gewohnt, bei jedem anderen Künstler den inneren Zusammenhang annähernd gleichzeitiger Werke in dem wiederkehrenden Richtungsgefühl zu finden. Wenn wir nun bei Donatello auf einen Widerspruch stoßen, so liegt es daran, daß bei ihm die Betätigung auf zwei benachbarten Gebieten so auseinanderklafft, wie wahrschein-

lich bei keinem anderen Künstler der Welt mehr. So nämlich verhält es sich, daß mit der Arbeit an gebundener Plastik, am Relief, der Seher- und Schöpfergeist in ihm wie mit Trommeln geweckt mit mystischen Händen entbunden wird; während mit der Arbeit an der freien Plastik, an der Statue sich eine seltsame Befangenheit geltend macht, als ob ein dunkler Vorhang sich vor dem Auge seiner Seele senkte, deren Prozeßfähigkeit zurück-gefangen hielt.

Die reformatorische Wirksamkeit Donatellos auf dem Gebiete der Freiplastik ist bekannt genug. Aber es war im Grunde nur eine einmalige, die in seine Jugend fällt. Und sie war arm im Verhältnis zu dem, was der jugendliche Zeitgenosse Quercia hierin leistete. Arm aber namentlich im Verhältnis zu dem, was er selbst bis in sein Greisenalter im Bereich des Reliefs schuf und umschuf. Seine freiplastischen Neuerungen stehen in engstem Zusammenhang mit den kunstformalen Bestrebungen der Zeit, in die sie fallen.

Seine Reliefs hingegen sind Offenbarungen, deren Verständnis keine «historische» Kenntnis allein, keine Kenntnis von der Entwicklung der italienischen Kunstform allein, keine Kenntnis von dem allgemeinen Kulturstand der Zeit allein, und alle diese Kenntnisse verbunden nicht vermitteln können. Ihr letzter und allgemeinsten Inhalt, der sichtbar gewordene, läßt die Begriffe: Italien und Quattrocento weit hinter sich im wirbelwindigen Tale des Intellekts zurück.

Soweit es kunstwissenschaftlich möglich ist, sollen diese Behauptungen «bewiesen» werden — und zugleich das Andre, Primäre: inwiefern die Form des Reliefs nicht nur zur Grundlage der «Ideen» Donatellos wird, sondern zu deren absoluten Spiegel selbst.

5. WESEN UND ARTEN DER PERSPEKTIVE.

Der häufigste und schwerste Einwand, den die Kunstforschung gegen die Darstellung des «Salometanzes» erhob, war der, daß keine Uebergänge in der Reliefstärke geschaffen seien. Dies besagt, daß auch diese Tafel nicht anders als im Sinne einer Malerei betrachtet wurde. Man spürte die perspektivische Tendenz; ihre Anwendung widersprach aber dem Vorwissen, folglich wurde das Werk verurteilt. Es handelt sich nun in einer wissenschaftlichen Arbeit nicht um die Widerlegung so beschaffener Kunstkritik, sondern um die Klarlegung eines Begriffes. Ohne unzweideutig festgestellt zu haben, was der «Sinn» der Per-

spektive in der Kunst ganz allgemein und der besondere Sinn ihrer möglichen Arten ist, würde die Beurteilung der Donatello'schen Reliefs, des vorliegenden wie namentlich der späteren, der wissenschaftlichen Basis entbehren.

Wiederum werden wir nicht von der Theorie ausgehen, die lediglich die Technik der Perspektive angeht, und deren Kenntnis in erster Linie Sache des bildenden Künstlers ist.

Denn wir wissen noch gar nichts über den Sinn, das Wesen der Perspektive, wenn wir wissen, wie sie gehandhabt wird, bzw. wie sie zustande kommt als Raumfaktor.

Nicht maßgebend für uns wird daher auch die Unterscheidung von Perspektiven auf Grund der verschiedenen Mittel (Linie, Schatten, Luft[farbe]) sein, wie sie in den betr. Handbüchern üblich ist.

Um nicht nur zu einer Kenntnis, sondern Erkenntnis zu gelangen, scheint mir der natürlichste und sicherste Weg dahin die Befragung der historisch-genetischen Entwicklung: die Perspektive hat eine solche.

Ihre erste und prinzipielle künstlerische Anwendung findet sich in der Architektur und zwar in der Raumgestaltung des gotischen Domes. (Eine perspektivische Anordnung zeigt auch der Raum der griechischen und namentlich der der altchristlichen Basilika: in beiden Fällen ist sie jedoch das Ergebnis eines allgemeinen architektonischen Prinzips, also nur von untergeordneter Bedeutung.) Die Differenz zwischen dem Innern des gotischen und dem seines direkten Vorläufers, des romanischen Domes, spricht sich am unzweideutigsten im Travée aus. Während das des letzteren eine quadratische Form hat, zeigt das des ersteren ein Rechteck. Das heißt nichts anderes als: die Glieder des romanischen Innenraums sind in sich abgeschlossen und reihen sich — additionsartig — aneinander, während das Einzelglied des gotischen Innenraumes von innen heraus auf das folgende und zwar in infinitum eine Anweisung gibt. Die Folge davon ist, daß ein Travée notwendig auf das andere «angewiesen» ist. Dieser bedeutenden Differenz der Tiefenbewegung (im ersten Falle: Hintereinanderreihung; im zweiten: Fortpflanzung) entspricht dann die grundsätzliche Verschiedenheit des Raumabschlusses. Bei dem romanischen Dom vereinigen sich die beiden Grenzseitenlinien (die Wände) in der «Ferne» in der sanften Kurve der Apsis. Der Raumabschluß ist ein relativ flächenhafter. Bei dem gotischen Dom streben die Grenzseitenlinien ebenfalls erst — in der Ferne einander zu (hierin liegt schon eine wichtige Umbildung der wirklichen, geometrischen Perspektive), stoßen hier aber nur in einem Punkt zusammen; die

dadurch erzielte Spitzwinkeligkeit der Apsiden hebt den Charakter des Flächenhaften auf, es tritt jetzt die künstlerische Perspektivenwirkung in Kraft. Nur auf Grund vager poetisierender Einfühlung konnte man aber die Tendenz dieser Perspektive dahin erklären, sie wolle ins «Grenzenlose», «Unendliche» — in die «vierte Dimension» führen.

Der architektonische Raum ist — nicht nur aus Zweckgründen — ein nach vier Seiten, nach unten und oben, evtl. peripherisch begrenzter.

Auch die Gotik — wenigstens die strengen Stils — beabsichtigt nicht, die Begrenzung nach oben und nach der Tiefe aufzuheben. Wäre ihre Perspektive eine lineare; d. h. wäre sie durch das Mittel der Linie zustande gekommen, läge der Fall anders. Denn die lineare Perspektive als die unstoffliche, vom Stoff abstrahierte, führt notwendig ins Endlose, denn sie führt über das Stoffgebiet hinaus. Wir werden späterhin zeigen, durch welche Mittel der Künstler diese ihre . . . antikünstlerische Tendenz paralyisiert. Die architektonische Perspektive wird lebendig durch die Bewegung der Masse; sie ist also an einen Stoff gebunden. In welche Ferne sie auch den Begrenzungspunkt rückt, — welche Vergeistigung der Stoff der Masse durch die Gliederung und Bewegung auch erfährt, — sie kann sich nicht restlos verflüchtigen. Und ferner: die greifbaren Massen, die wir als Schenkel des spitzen Winkels empfinden, haben ja keine einseitige Richtungstendenz: sie führen den Blick graduell tiefer hinaus als die Kurve, sie führen ihn dafür entsprechend schroffer zurück. Nur in der d a r g e s t e l l t e n Architektur, nicht in der wirklichen, gibt es «geöffnete» Räume; dafür sind diese n u r linear und unterliegen ganz andern Bildgesetzen. Man könnte immerhin einwenden, die architektonische Perspektive möchte den S c h e i n des Grenzenlosen erwecken. Dann übersieht man eben den Kontrast, dessen Existenz bedingend ist für den Raum — als Kunstwerk. Man übersieht, daß der ungewöhnlichen Tiefenbewegung eine ungewöhnliche, proportionale Höhenbewegung entgegenarbeitet, bzw. umgekehrt jene dieser. Damit sind wir am Zentralpunkt unserer Untersuchung angelangt. Folgendes, was sich aus ihr ergeben hat und teilweise noch ergeben soll, ist festzuhalten: die künstlerische Perspektive unterscheidet sich von der realen, geometrischen wie die Wirklichkeit der Natur von der Wirklichkeit der Kunst. Die künstlerische Perspektive ist dort, wo ein wirklicher Raum verkörpert wird, also in der Architektur, nicht konsequent durchgeführt; sie ist ferner hier wie in der Malerei, wo es sich nur um einen dargestellten Raum handelt und also der

konsequenten Anwendung nichts im Wege steht, nur einer der raumbildenden Faktoren, dessen künstlerischer Wert erst bestimmt wird durch den Kontrastfaktor.

Es kommt demnach im Kunst-Raum — gleichviel ob in dem wirklichen oder dargestellten — nicht sowohl auf diesen oder jenen Raum-Faktor an, als auf das Kontrastwirken beider; des weiteren: auf die Ueberwindung des Kontrastes durch den Beschauer; endlich: auf das Gefühl, daß dieses Ueberwinden bestimmt beschaffener Kontraste auslöst.

Und welcher Art — um das gleich vorweg zu nehmen — kann dieses Gefühl sein? Sicher nur das der Lust zufolge des Befreitseins vom Raum im — begrifflichen Sinne. Und dieses Gefühl wird in dem Maße gesteigert werden, als der Raum im materiellen Sinne — als bergendes, schützendes, haltgebendes Etwas — mehr oder minder bewußt unterklingt. Und das Gefühl wird sinken, und zwar weit unter den Nullpunkt, in dem Grade als die Ueberwindung des begrifflichen Raumes, des abstrakten Gespenstes, angestrebt wird durch eine Negierung des materiellen Raumes, d. h. auf dem illusionistischen Wege der Panoramakunst, wie in der barocken Gotik und im Spätbarock.

Somit steht fest, daß die architektonische Perspektive nicht ins Endlose, Grenzenlose führen will, und es wird nunmehr nachzutragen sein, warum es die künstlerische Perspektive im weitesten Umfang (also die im Relief und in der Malerei) nicht darf, obwohl sie es will! Von einem formalen Hinderungsgrund wird also die Rede sein und von dem psychologischen. Die obigen Einwände sind ja nur logischer Art.

Die zeichnerische Perspektive, von der wir jetzt zu sprechen haben, repräsentiert eine neue Entwicklungsstufe der Kunstperspektive. Sie wird nicht künstlerischer sein: diesen Komparativ erkennen wir ja nicht an. Ihr Entwickeltsein ist unlösbar verquickt mit der allgemeinen, kulturellen Entwicklung. Sie tritt erst mit der auf die Gotik folgenden Reaktion ins Dasein: also zu Anfang des 15. Jahrhunderts und entfaltet sich zu vollem Leben im 16. Jahrhundert — unter den weckenden Händen Dürers. Sie gehört daher in die Kulturepochen, die mit den Schlagworten Früh- und Hochrenaissance vielleicht nicht glücklich, aber unauslöschlich «gezeichnet» sind. Sie ist ein Kriterium dieser Epochen und vielleicht ihr wesentlichstes, weil sie ein absolut Neues symbolisiert.

Nach Gattungen geordnet, findet sie ihre Anwendung in der Ma-

lerei und in der Schwarz-Weißkunst (Kupferstich, Holzschnitt, Zeichnung). Nach den Inhalten: in der Darstellung von Architekturräumen und der Landschaft. (Häufig sind beide Inhalte in einem Bild verbunden.) Nach den Mitteln: vorzugsweise durch die Verwendung der Linie mit Zuhilfenahme von Schatten und (im bedingten Sinne): der Farbe. (Eine absolut lineare Perspektive gibt es jedenfalls nur in der Geometrie, aber nicht in der Kunst.)

Welche Reichtümer sollte also die neue Perspektive der «Kunst» in den Schoß werfen!

Daß es nicht Reichtümer nur äußerer Art sind, hängt aber damit zusammen, daß ein freieres-innerliches Schalten mit der vom schweren Architekturstoff entbundenen perspektivischen Kraft möglich war.

Es äußert sich dies hauptsächlich in der neuen Tendenz: die zeichnerische Perspektive will ins Endlose führen . . . In vielen Köpfen hat sich die Ansicht festgenistet, es sei geradezu das Problem aller malerischen Probleme eine Ferne von endloser Tiefe auf die geduldige Fläche der Leinwand zu projizieren. «Ferne» hat aber in der Kunst nur dann Sinn, wenn ihre Ausdrucksinhalte Tiefe und Weite sind. «Die Verbreiterung (nach hinten, in der Ferne) entspricht der natürlichen Vorstellung der Natur, wo das Nahe das Enge und die Ferne das sich Verbreiternde, Weite ausmacht.» (Hildebrand.) Die Inhalte der Ferne haben also entgegengesetzten Charakter; während die Weite von der Tiefe gefördert wird (als Ausdruckswert), geschieht dieser durch die Weite Abbruch. Somit hat es logische Berechtigung zu sagen, daß der Künstler — sofern er hierin bewußt verfährt — die Tiefenbewegung im Interesse der Ausdehnung in die Weite anwendet; daß letztere zum mindesten das höhere Interesse hat.

Das Bedürfnis nach Weite scheint mir überhaupt das menschlichere zu sein als das nach Tiefe. Während der Mensch nämlich einer Begrenzung von beiden Seiten ohnmächtig ausgeliefert ist, bedeutet die Begrenzung nach vorn nur einen Widerstand, der evtl. gebrochen werden kann. Und zwar hängt dies damit zusammen, daß wir uns niemals seitwärts (nach zwei entgegengesetzten Seiten zugleich) dafür umso ausdrücklicher vorwärts bewegen können. (Unsre gesamte Moralität hat hierin ihren Unterbau: man denke nur an die Bewertung des «geraden» und des schielenden Blickes!)

Ich verweise auf die erlesensten, radierten Landschaften Rembrandts mit ihrem auffallend länglichen, weiten Format. Dieses bewirkt die Vorherrschaft der Horizontaltendenz gerade in solchen Darstellungen, wo die Perspektive ins Endlose führen will. Verknüpft mit diesem Format

ist eine Stilisierung der Wirklichkeit, die für die künstlerische Absicht von fundamentaler Bedeutung ist: die Streckung der Horizontalkurve in eine Gerade. In keinem Punkte korrigiert der Künstler die «natürliche Vorstellung der Natur» so selbstherrlich. Ihm widerstrebt die Kurve, die den Blick zwar tiefer hinauszieht als die Gerade, dafür die Tendenz hat uns von zwei Seiten einzuschließen. Sie ist der Feind der Weite — der Ruhe.

Bemerkt sei, daß diese Stilisierung kein zufälliges Ergebnis des rechteckigen Bildformates ist, denn nur in genialen Landschaftsbildern finden wir die Gerade des Horizontes als tonangebendes Ausdrucksmoment. Sie ist auch kein notwendiges Ergebnis durch die «Vorlage» der holländischen Ebene. Denn die italienische Hügellandschaft eines Piero della Francesca (ich erinnere an sein Diptychon in den Uffizien) ist nach gleichen Grundsätzen komponiert.

Von Belang ist noch der Ausschnitt dieser Landschaften, die Distanz des Vorn. Sie pflegt eine solche zu sein, daß bereits die vordere Bildzone die Weite vermittelt, daß durchgängig bis hinten die Weite die ungefähr gleiche Ausdehnung hat. Die successive Erweiterung, die Unruhe des Werdens, wird dadurch ausgeschaltet, das zeitlich unbeeinflusste Raumleben, die erschauernde aktive Ruhe kommt zu ausdrucksvollster Geltung.

Eine weitere Umbildung, Verletzung der «natürlichen Vorstellung der Natur» liegt hier also vor — und wir erheben keinen Einwand, im Gegenteil!

Im übrigen gilt für alle Bilder mit ausgesprochen linear-perspektivischen Tendenzen, daß das Format dort das große gegengewichtige Wort spricht. Es sei hauptsächlich auf das hohe Format der ins Endlose leiten wollenden Architekturdarstellungen auf den Dürerschen Holzschnitten und Kupferstichen hingewiesen. Kein «Künstler», der sich der zeichnerischen Perspektive bedient, tut es um ihrer selbst willen. Es sei denn in Skizzen, die dem Experiment, der technischen Übung gewidmet sind. Er bedient sich ihrer als eines Mittels zur Raumgestaltung, zur Raumbelebung. Was aber künstlerisch für den dargestellten Raum in Betracht kommt, ist letzten Endes nicht Gedehntheit (in die Tiefe oder Weite), sondern Fülle, «Bedeutung» auf jedem Punkte. Wenn die Fülle eine derartige ist, daß sie mit den Raumgrenzen in Konflikt gerät, entsteht, bezw. existiert das Raum-Drama.

Dieses brachte eine neue Phase der Perspektive, die «malerische». Sie gehört ins 17. Jahrhundert und repräsentiert einen Teil des Begriffes «Rembrandt». Ihr Betriebsmittel ist das Licht. Das Medium

an dem dieses sich entzündet ist der Farbstoff, die Stofflichkeit schlecht hin, die eine unbestimmte Anzahl von Menschen ausgibt und aufbraucht. Das Licht, mittels dessen die malerische Perspektive in die Tiefe führt, verdunkelt sich successive nach hinten zu: die Deutlichkeit der Formen läßt entsprechend nach. Dadurch, daß die Farbe eine hochgradige, übertriebene Stofflichkeit illusioniert, und daß keinerlei lineare Raumandeutung äußerlicher Art vorhanden ist, vollzieht sich die Bewegung in die Tiefe langsam und schwer. Das Auge scheint mehr in das unbegrenzte nächtliche Gebiet des Seelischen als in das fernliegende der Außenwelt gelenkt zu werden. Die dargestellten Menschenkörper zeigen Verschiebungen nach ein- und auswärts, die immer die eine letzte Absicht verraten (nicht sich in einem vorhandenen Raum auszudehnen) die Stofflichkeit des wirklichen Raumes aufzusaugen, d. h. einen metaphysischen Raum zu schaffen. So kommt es, daß solche Figuren ein nur fühlbares, doch nicht absehbares Volumen haben. Sie sind tiefer verwachsen . . . Sie kommen aus ferneren Fernen als das Auge sieht. Das Licht, durch das sie zur Erscheinung kommen, ist kein Konkurrenzlicht der materiellen Sonne. Es ist die Ausstrahlung ihrer eignen Stofflichkeit.

Die Raumschicht des späteren Rembrandt umfaßt die beiden Pole des Seins — nicht weniger. Es ist ein Raum von geschwängelter Bewegungsfülle, in Vergleich zu welchem der «ideale» freitümelnde Raffaels ausgiebig hohl erscheint.

Der Kontrast, auf dem Werke dieser Art (z. B. «der verlorene Sohn» in Petersburg) gebaut sind, ist folgender: das immer dunkler Werden soll den Blick magnetisch in die Tiefe ziehen, und es ist offenkundig, daß das fast undurchdringliche Dunkel in der Ferne in höherem Grade das «Grenzenlose» zu suggerieren vermag als die Ferne, ausgedrückt durch die divergierende Linie oder den blauen Luftton. Dieser Suggestion wird nun nicht mehr entgegengearbeitet durch das Format, denn dieses würde wegen seines linearen Charakters kein gleichwertiger, nämlich elementarer Kontrastfaktor sein. Vielmehr ist es das Volumen, welches diese Rolle übernimmt. Das menschliche Volumen, das eine gesteigerte «übertriebene» Wirklichkeit zeigt: zwei in sich maßlose Kontrastfaktoren werden also gegeneinander ausgespielt. Der endgültige Eindruck ist nicht der des Grenzenlosen, sondern des Raumdramas.

Den Einklang zwischen Inhalt und Form hier näher zu erörtern, ist nicht angängig. Es gilt endlich diejenige Perspektive ins Auge zu fassen, die uns hier am meisten interessiert, die plastische.

Sie ist einzig und allein von Donatello angewandt worden; von ihm ist sie «entdeckt» (Tanz der Salome), späterhin ausgebildet (Antoniuswunder in Padua) und schließlich zu ihrer (vorläufig) äußersten Entwicklungsmöglichkeit gebracht worden (Christustrilogie in S. Lorenzo).

Des genaueren werden wir sie bei Betrachtung der in Frage kommenden Werke noch analysieren. An dieser Stelle soll nur auf die Punkte hingewiesen werden, durch die sie sich von den drei schon charakterisierten Arten unterscheidet, die sie mit ihnen gemein hat. Die plastische Perspektive unterscheidet sich von der malerischen durch die Bindung an einen festen, harten Stoff; von der architektonischen durch die andersgeartete Gliederung des festen Stoffes. Die Bewegungstendenzen der architektonischen Masse sind nur zweiseitig: nach oben und nach hinten. Bei der plastischen Masse kommt als dritte die Seitwärtsbewegung hinzu. Es handelt sich hier um eine Belebung der Flächeninhalte des Raumes. Dies hängt mit den besonderen Bedingungen der Reliefmasse zusammen.

Weder die Malerei (im zeichnerischen und malerischen Sinne), noch die Architektur, noch die Freiplastik haben ein Interesse an der Belebung der Flächeninhalte des Raumes. Im Gegenteil, sie alle sind bestrebt die kubische Einheit des Raumes, seine Ununterbrochenheit, die Zusammengehörigkeit des Nächsten und Fernsten kraft tausendfältiger Uebergänge mit «allen Mitteln der Kunst» auszudrücken. Sie erkennen nur seine Oberfläche an, nicht aber die Grundfläche: die ein-fältige Flachheit der Natur schlechthin. Sie gehen von dem kulturellen Sehen aus, von der kulturellen Vorstellung der Natur — sie gehen von sich aus. Der Reliefkünstler von dem der Erscheinungswelt zugrunde liegenden Flächengesetz: von der Natur-Vorstellung. Sein Raum mag so tief sein, wie er will, er beginnt mit der Fläche, er endet mit der Fläche und alle seine Inhalte sind bewegte Flächen. Diese Flächeninhalte zu beleben, ist nicht nur die — Schwierigkeit (nur leidenschaftliche, elementare Seelenvorgänge sind äquivalente adäquate Inhalte einer flächenhaften Form), es hängt auch im modernen perspektivischen Relief von der Kraft der Flächenbelebung ab, ob sie der Tiefenbewegung hinreichend entgegenwirkt. Denn der Tiefenbewegung die sich im Relief nicht von einem Punkt, sondern von beliebig vielen Punkten der Fläche erstreckt, also vielfältig ist, wird durch den Hintergrund kein Einhalt geboten: dieser nimmt ja vielmehr die Bewegung auf, setzt sie unbestimmt tief fort. Der dargestellte Mensch ist hier wie in der modernen Malerei das raumbildende Medium. Der

Raum geht im Körper auf (der dargestellte Architekturraum bei Donatello hat keinen selbständigen Raumwert, er dient, wie noch zu zeigen sein wird, zur Vervollständigung der linearen Komposition). Auch der «Hintergrund» der Malerei im Rembrandtschen, d. h. modernen Sinn, ist kein Raum, aus dem sich der Mensch entfernen könnte. Er ist, wie im typischen Relief, die Masse, aus der der Mensch hervorgeht, in die er zurückkommt: daher die doppelzüngige Silhouette. Die «Masse» der Malerei steht andererseits zu der des Reliefs im umgekehrten Verhältnis. Ihr Grundcharakter ist die Beweglichkeit und Zerstretheit; die künstlerische Arbeit an ihr beruht in einem Sammeln, Verdichten — zur Ruhe bringen. Das Geheimnis der impressionistischen Malerei großen Stiles, — der Fortschritt, beruht dann darin, daß sie den Grundcharakter betont, bzw. den Prozeß der «Arbeit» mit darstellt.

Die Sonderheit der plastischen Perspektive dürfte nunmehr auch allgemein einleuchtend sein. Aus den gefundenen Merkmalen ergibt sich ihre genetische Einreihung: sie ist die differenzierte Fortsetzung der architektonischen. Der Zweck, der die konsequente Entfaltung dieser noch unterbindet, fällt bei ihr fort. Sie kann relativ unbehindert das Raumleben darstellen helfen. Absolut unbehindert kann es erst die entwickelte zeichnerische Perspektive des 16. Jahrhunderts. Hier fallen noch die materiellen Bedingungen der plastischen Masse fort. Die malerische Perspektive des 17. Jahrhunderts, die Rembrandtsche, zeigt andererseits, daß eine Entwicklung auf Kosten der Stofflichkeit nicht im letzten Sinne der künstlerischen Perspektive erfolgt: daß diese Entwicklung — analog gewissen Entwicklungsvorgängen in der Natur — nur einen Pseudofortschritt bedeutet. Nicht von zufälliger Bedeutung ist endlich die Tatsache, daß die architektonische und zeichnerische Perspektive die Errungenschaft einer allgemeinen Kultur ist, die plastische und malerische hingegen die Errungenschaft der Kultur von Einzelseelen, von Einsamen.

6. DAS RAUMLEBEN IM TANZ DER SALOME.

Es wird sich im Folgenden nun zeigen müssen, ob die Anwendung der entwickelten Theorie auf die anschaulichen Tatsachen, wie sie in den «dramatischen» Reliefs Donatellos vorliegen, möglich ist.

Das Wesentliche, was sich aus der vorangegangenen Betrachtung des «Salometanzes» ergeben hatte, war dieses: die Reliefmasse gliedert

sich in eine Folge von Raumflächenschichten, die durch Figuren und Architekturräume gebildet werden. Damit war gesagt, daß die Figuren in demselben Sinne wie die Architektur untergeordnet sind. Und daß es unmöglich ist, dem Gehalt des Werkes nahe zu kommen, wenn man den dargestellten Architekturraum sich lediglich zur Aufnahme der Figuren denkt. Es ist nicht zu leugnen: diese befinden sich darin! Aber diese äußere Wahrheit ist eine Zugabe. Donatello kann erst in seinen Alterswerken auf sie verzichten. Zur äußeren Wahrheit gehört auch der literarische Inhalt. Es sei jetzt geprüft, ob er sich mit der inneren Wahrheit des Werkes deckt.

Das Haupt des Täufers wird in dem Augenblick der Tischgesellschaft des Herodes serviert, als Salome um den Preis des Hauptes tanzt: schauernd hält sie inne, zurückprallend, im Tanzeswirbel erstarrend. Das «Loch» zwischen ihr und dem Knappen mit dem Haupte erzählt mehr als es Physiognomien vermögen. Die äußere Kluft zwischen dem Haupte und der Salome symbolisiert die innere Kluft: das junge Geschöpf hat seelisch keinen Anteil an dem Mord. Sie begreift ihn nicht. Mag man diese Anschauung persönlich nennen, objektive Gültigkeit hat die andere, daß die Quintessenz des dramatischen Vorgangs in die eine, vorderste Flächenschicht gepresst ist: der Tanz um den Preis eines Menschenlebens — die Bezahlung des Preises — die Rückwirkung auf die «Heldin». Ich lege Wert auf die objektive Gültigkeit dieser Bewunderung gebietenden Tatsache, weil aus ihr eklatant hervorgeht, daß der Ton auf der Flächen- und nicht auf der Tiefenbewegung ruht.

Dem Zustandekommen der Letzteren dienen soviel mehr Mittel als der Esteren, daß diese eine starke Betonung braucht, wenn sie der Tiefenbewegung entgegenwirken soll.

Der geistig-formale Kontakt der vorderen mit der tiefer gelegenen Figurenschicht wird, wenn man von der Salome absieht, nicht durch materielle Verknüpfung, sondern durch lineare Parallelen bewirkt. Die Dreiviertelprofilstellung des vom Rücken gesehenen knieenden Knappen zwingt in die Bildtiefe hineinzufolgen auf Herodes zu. Und dieselbe Haltung des Knappen führt wegen ihrer Schräge in die entgegengesetzte Bildtiefe und findet dort ihre Resonanz in dem sich das Gesicht verdeckenden Gast. Und endlich weiß der Knappe — von dessen Erscheinen ja die Bewegung im Schauspiel abhängt — sich so geschickt niederzulassen, daß er auch eine Beziehung zur jungen Salome: d. h. zur Fläche anknüpft. Man wird füglich nicht behaupten können, daß sich Donatello die Sache leicht gemacht hat. Denn, wenn

auch eine Relieffigur «willig» ist, williger wenigstens als eine Statue, ihre Bewegung muß, um künstlerisch zu wirken, doch natürlich, ungewollt in Erscheinung treten. Der Knappe hat eine kunsthistorische Wichtigkeit. Mit seiner Bewegungstendenz nach der Fläche und der Tiefe bedeutet er die erste wesentliche Umbildung jenes Typus der klassischen Relieffigur, die uns im Halikarnaß- im Phigaleion- und Pergamonfries begegnete.

Er läßt sich nicht mehr durch eine geometrische Figur umschreiben: die Anordnung seiner Gliedmaßen, die Verschiebungen in den Scharnieren sind mehr auf Tiefen- als Flächenwerte berechnet. Die leise Unsicherheit, die sich dadurch in dem Innehalten der Vorderfläche noch geltend macht, überwindet Donatello in den späteren Reliefs.

Man hat, um zu beweisen, daß es lediglich perspektivische Experimentierlust war, die Donatello veranlaßte, Architekturräume darzustellen, gesagt, man könnte getrost über den Köpfen des Herodes, der Herodias und des Gastes weg die Szene abschneiden und niemand würde etwas vermissen. Nun, ich für meinen Teil, würde dann die beiden leeren gleichseitigen Dreiecke zwischen den Tafelnden unaussprechlich langweilig, eines genialen Künstlers unwürdig finden. Ich würde ferner die weite, im Falle der Abschneidung doppelt weite Flächenausdehnung mit ihrem Bewegungsreichtum in keinen Einklang bringen können mit der geringen Tiefenerstreckung. Selbst dann, wenn man den Gehalt des Reliefs auf den Vorgang, der sich zwischen den beiden vorderen Figurenschichten abspielt, beschränken wollte, könnte man die Bogen und Pfeiler, sowie die beiden hinteren Figurenschichten nicht entbehren. Sie ergänzen, heben erst die lineare Komposition des Vordergrunds. Es ist müßig den hinteren Figuren, von denen nur Köpfe und Nacken zu sehen sind, noch besondere «Rollen» zuzuschreiben. Es ist ganz gleichgültig, wer sie sind und was sie sind. Sie verkörpern ganz allgemein die Massenstimmung in der Täufertragödie. Das Tragische einer Tragödie — soweit es auch den modernen Menschen angeht — liegt niemals im Schicksal des Einzelnen und in der Reflexwirkung auf die mehr oder minder «Beteiligten». Es liegt, wenn es sich um ein bildnerisches Werk handelt, in der Grundstimmung des jeweiligen Raumlebens. Soviel ging ja schon aus dem Kapitel über die Perspektiven hervor (wenn es auch nicht ausdrücklich gesagt wurde), daß jede der vier Arten im letzten Grunde dazu dient, eine neue in sich beruhende Psychologie des Raumes zu versinnbildlichen: eine Deutung des Urpersönlichen oder

Außerpersönlichen durch den Raum an sich und umgekehrt eine Deutung des metaphysischen Raumes durch die allgemeine oder die überpersönliche Seele. (Welchen Sinn hat es denn — möchte ich hier beiläufig fragen — von den bildenden Künsten als Raumkünsten zu sprechen, wenn man in der Analyse des Kunstwerks nicht bis zum Raum vordringt?) Im Tanz der Salome ist die dem flächengierigen Charakter der Reliefmasse entsprechende Gliederung auf ihre einfachste Formel gebracht. Einfachste . . . d. h. nicht primitivste, bequemste, sondern elementarste . . . grausamste. Den künstlerischen Prozeß, der diese Formel bewirkte, vermag ich nur so zu erklären, daß die Lichtstrahlen eines Seelenkörpers durch das Unsichtbare und Ungemessene dringen, um auf sein Auge mehr zurückzuwerfen als ein . . . photographisches Abbild, — ein Abbild des Wesens.

Wir sehen: eine Masse, diese aber geschichtet und zwar so, daß die Einzelschichten scharf voneinander getrennt sind. Innerhalb der Einzelschichten herrscht die flutende ebbende Bewegung des Lebens. Es ist das Leben des Menschen und das von ihm abstrahierte Leben der Linie. Jede Schicht hat ihre eigene Luftmaterialisierung, ihr eigenes Licht. Die Masse scheidet so, aber sie läßt nicht frei . . . Und es entsteht ein Raum, dessen «Grenzen» in Nichts zerfließen ob der Füllung: der nicht durchsetzt ist mit Leben, mit «Stoff», wie der malerische, sondern der absetzt, einsetzt, absetzt in infinitum . . . : ein grausamer Raum. Denn er umfaßt das ganze Leben und schneidet es doch durch, wo und so oft es ihm beliebt.

Grausam wie der Rhythmus dieses Raumes, ist der Rhythmus des Menschenspieles darinnen. Scheint da nicht jeder Mensch auf der Flucht vor dem andern? Scheint nicht jeder die Zugehörigkeit zu seinem Nächsten verleugnen zu wollen? (Nach dem allzumenschlichen Vorbild der «Jünger».) Und das als der Tod zwischen sie tritt. Wer ist hier nicht Ursache? Aber weit von sich weist jeder den Zusammenhang mit dieser negativen «Tatsache» des Lebens. Jeder wird hier regiert von der Grausamkeit, die der eingepflanzte Naturinstinkt in ihm über sich setzt. Grausamkeit ohne Wissen und Wollen — aber mit zureichendem Grund.

Es geschieht also in diesem Werk das ausgesprochen Geniale: ein historisch beglaubigtes Geschehen wird seiner singulären Bedeutung entkleidet, es wird zusammengepreßt um Platz im Gewande des Allgemein-Menschlichen zu finden. Und hiermit nicht genug, muß es auch diese Bemäntelung noch fallen lassen, um nackend und niedergeduckt in die zentrale Wahrheit des Raumgesetzes hineinzukriechen.

Lächerlich klein soll die wahrhaftige Begebenheit anno so und soviel, ironisch klein die immerwiederkehrende menschliche Begebenheit erscheinen — gegenüber der Macht, der Daseinsmajestät des Raumes an sich.

Dies besagt mir die Kunstschöpfung «des Tanzes der Salome» mit ihrem marionettenhaften Charakter und mit ihrer Eigenreliefform.

Es bleibt noch nachzutragen, daß die Donatelleske Reliefform nicht aus dem Nichts erwachsen ist. Es sind uns einige antik-römische Reliefs erhalten, die zwei und sogar drei hinter- bzw. voreinandergelegte Flächenschichten aufweisen. Es handelt sich um Reliefs, die Triumphbögen schmückten und von dort herab die Allmacht und Allherrlichkeit des zufälligen Siegers erzählten. Also um Reliefs, die gemäß ihrer epischen Tendenz, eine unbegrenzte Flächenausdehnung haben konnten und — der Wirkung nach — auch haben. Aus diesem Grunde wirkt die angestrebte, sehr geringe Raumvertiefung wie ein Nichtkönnen, oder unorganisch. Eine Figur, die in sich bereits die Bewegung in der Fläche und nach der Tiefe vereinigte, wird man vergebens suchen. Jede einzelne ist flächenhaft im alten Reliefsinne gesehen. Höchstens das B e d ü r f n i s , durch Vertiefung des Raumes dem größeren Freiheitsgefühl Ausdruck zu geben, kann man konstatieren. Im übrigen fehlen die wichtigsten Voraussetzungen — kulturelle und formale — um das Bedürfnis in die vollendete Tat umzusetzen. Es ist nicht nachweisbar, daß Donatello die betr. Reliefs gekannt hat. Es ist auch gleichgültig. Denn einen Teil — den traditionellen — seines Wesens hat man in der Verwandtschaft mit dem antik-römischen Geist zu suchen. Seine Nähe zu dem alten siegreichen Rom offenbart sich auch in denjenigen seiner Werke, die ganz modernen Geistes sind. In der Bodenständigkeit und in der Rechteckigkeit die seinen Einzelfiguren und Gesamtkompositionen das Gepräge des Unerschütterlichen und Trotzigen gibt. Donatello hat in der Hauptsache in Florenz gelebt, seine Biographen möchten ihm gerne eine nördlichere Heimat anweisen; aber er gehört mit Leib und Seele, mit seiner Heimatsehnsucht in die Stadt des Lebens, des Absterbens, des Wiederauflebens, in die lebentrotzende Stadt Rom.

DONATELLOS ZWEITER RELIEFSTIL.

1. ARBEITEN ZWISCHEN 1425 UND 1450.



Die nächsten stilistisch neuen Reliefs, die wir zu besprechen haben, sind die Altartafeln im Santo zu Padua.

Sie befinden sich von dem Salometanz in einer zeitlichen Entfernung von 25 Jahren.

Wir überspringen also denjenigen Zeitraum im Schaffen Donatellos, der in seine eigentliche Manneszeit fällt, in seine vierziger und fünfziger Jahre.

Donatello ist 1386 geboren; das sienesische Relief ist spätestens 1425, die paduanischen Tafeln um 1448—1450 entstanden. Das erstere also vor seinem 40. Lebensjahre, die letzteren nach seinem 60.

In die Zwischenzeit fallen seine bekanntesten Werke; die in ihrer erstaunlichen Anzahl und im Erfindungsreichtum auf eine unverwundliche Kraft schließen lassen.

Büsten, Statuen, Grabplatten, Grabdenkmäler und die mannigfaltigsten Reliefs werden entworfen; zum Teil auch eigenhändig gegossen. Die mannigfaltigsten Reliefs — und sie sollen in einer Arbeit über Donatellos Relief nur summarisch erwähnt werden? Nun, es handelt sich eben um Arbeiten, von denen jede zwar eine originale Erfindung in Hinsicht auf die lineare Komposition bedeutet, die aber sämtlich auf der Grundform des griechischen Reliefs basieren. Sie haben entweder einen lyrischen oder epischen Inhalt, fordern folglich die plastische Perspektive nicht heraus. Dargestellt ist der Stimmungszustand eines Menschen, oder ein einfacher Vorgang zwischen zweien, oder ein Chor; niemals jedoch ein dramatischer Konflikt.

Folgende Werke habe ich im Auge (Abbildungen im großen Bodewerk: Denkmäler der Renaissanceskulptur in Italien; ferner in der Knackfussmonographie; A. G. Meyer, Donatello, 1903). Das Verkündigungstabernakel in S. Croce, die Außenkanzel am Dom zu Prato, die Sängertribüne, jetzt in der Opera zu Florenz; die 4 Rund- und die 22 Türreliefs in der Sakristei von S. Lorenzo, das Himmelfahrtrelief vom Brancaccigrabmal in S. Angelo a Nilo zu Neapel, die Grablegung an dem Marmortabernakel in St. Peter, endlich die unkontrollierbare Anzahl der echten Madonnenreliefs. Die Gesamtheit der zwischen 1425 und 1450 entstandenen unter sich so verschiedenen Werken zeigt uns Donatello von einer Seite. Sie zeigt uns den abwechslungsreichen Rhythmus der gleichen künstlerischen Kraft — die unveränderliche Niveaustufe auf der sich der Künstler befindet.

Anderes zeigen die Altartafeln im Santo: die umgewandelte Kraft, zufolge deren ein höherer Kulturstand des Künstlers entblößt wird. Wodurch die Kraft befruchtet wurde, ist ein Rätsel (das Rätsel alles Entwicklungstums).

Biographen suchen in den Lebenserfahrungen ihres Helden den Schlüssel — für den Inhalt und Inhaltsausdruck seiner Werke. Neue Formen werden hierdurch nie erklärt.

Zudem, von Donatellos Außen- und Innenleben wissen wir wenig oder nichts, es sei denn, daß er ein Zeit seines Lebens in sich zurückgezogener Mensch gewesen sein muß. Und daß er das Leben ebenso abgründig geliebt wie gehaßt haben muß.

Er war berühmt, «anerkannt» (er gab ja auch die äußere Wahrheit . . .). Eine Berühmtheit in Italien pflegt sonst Gegenstand des Spürauges der Masse zu sein. Gegenstand des piazza-Klatsches. Die italienischen Jahrhunderte — sehr im Gegensatz zu den deutschen — haben Riesensäcke damit angefüllt und die Archive wurden zu Aufbewahrungsstadeln bestimmt. Wie erstaunlich, dort auch einen leeren Sack zu finden, signiert Donatello. Deshalb darf man annehmen, daß dieser Mann den hermetischen Mantel des Schweigens über sich zog, vielleicht auch die Tarnkappe aufsetzte, wenn er mit räuberischen Augen durch die Straßen der Öffentlichkeit und des Lebens schritt.

Das politische Getriebe in Florenz, das des großen Zuges entbehrte, sich mehr draufgängerisch kraftmeierisch gebärdete, dürfte kaum — sicher nicht direkt — dazu beigetragen haben, Donatello eine fundamental neue Erscheinungswelt zu erschließen. Belanglos für die künstlerische Entwicklung sind auch die Lust- und Leiderlebnisse.

Es gibt dem Gefühlsinhalt nach nichts sich fremderes als seine Putten- und Madonnenreliefs. Die ersteren sind Reliefs nur noch dem Namen nach. Die Gebundenheit der Putten von hinten und nach vorn ist ästhetisch reizvoll: künstlerisch sind sie «frei». Sie tanzen vor dem Hintergrund und sie pfeifen auf ihn. Sie wissen nichts von der Bannkraft des Raumes, der das Leben ist. Naiv wie Kinder und wie der Mensch, wenn der Lebenstaumel ihn erfaßt, toben sie um zu toben mit den Gliedern und mit den Kehlen. Die elementare Lebenslust aus Lebenskraft tritt durch sie in Erscheinung.

Aber durch die Madonnenreliefs das elementare Weh aus Lebenskenntnis. Charakteristisch für die Erlesenen unter ihnen ist das Verwachsensein des Mutterleibes mit dem Untergrunde, die Abhebung des Profilkopfes, sodaß die scharfen Linien des Gesichtes gegen eine dunkle Schattenschicht stehen. Das krampfhaft leidenschaftliche Umklammern des Kindes. So reißt man nicht an sich, was man besitzt. So krallt man sich ein in das, was man gegeben hat, und was einem entrissen werden soll — durch das Leben. Wissende Mütter sind es, die Ursache und Geschehen durchdringen, um aufrechten Körpers, aus eigener Kraft — nicht in demütig-frömmelnder Verzückung — das Schwerste zu vollziehen: den Abschied vom eigenen Blute und Fleische. Im Jahre vierzehnhundert und so und so viel, oder 400 Jahre vor der Abfassung der «Abstammung der Menschen».

Die Putten- und Madonnenreliefs fallen in die gleiche Periode künstlerischen Schaffens. Sie vermögen also darzutun, zu welchen extremen Polen des Gefühlsseins sich die gleiche Kraft bekennen kann; sie vermögen aber nicht das Rätsel von der Befruchtung und Umwandlung jener Kraft zu lösen.

Obwohl man heute mehr als je geneigt ist die Kunst als Ausdruck, als Gefühlsoffenbarerin zu verstehen, wird man doch zugeben müssen, daß ihr «Lust» und «Leid» nicht Selbstzweck — Endzweck sind. Und dies, weil sie ein entwicklungsfähiges Etwas ist. Die Frage ist, ob Lust und Leid Mittel werden können, eine neue Idee als einen sie überspannenden Himmel zu erzeugen. Und die Voraussetzung zu dieser Mittelschaft ist, daß in der eingewurzelten Kraft eine selbsttätige Befruchtung stattfindet, eine durch die besondere Herkunft des Künstlermenschen vorbereitete.

Ehe wir diesen Vorgang schildern, gilt es die Resultate der mehrmaligen Entwicklung kennen zu lernen.

2. DIE ANTONIUSRELIEFS IM SANTO ZU PADUA.

(1448—50)

Im Jahre 1443 veranlaßt ein Privatauftrag Donatellos Uebersiedelung von Florenz nach Padua. Er verweilt dort zehn Jahre. 1446 erhält er gleichzeitig den Auftrag zur Errichtung und Ausschmückung eines Hochaltars im Santo und zur Herstellung eines ehernen Reiterstandbildes, das des Condottiere Gattamelata. Anforderungen, wie sie hier mit einem Male an den 60jährigen Künstler gestellt wurden, waren ihm in seinen Mannesjahren fern geblieben. Die Bewältigung der übernommenen Arbeiten war nur möglich durch die Hinzuziehung von Schülern und Gehilfen. Diesen bleibt die Ausführung der Donatelloschen Entwürfe. So darf es nicht verwundern, wenn in den hier in Frage kommenden Reliefs, die den Altarsockel schmücken, der «fertige Zustand» einen nicht weniger als angenehmen Eindruck vermittelt. Dagegen zeigen die Relief-Entwürfe selbst die äußerste künstlerische Konzentration. Die Statuen für den Hochaltar überläßt er zum Teil anderen Händen, das Reiterdenkmal — das erste seit der Antike — führt er erst nach der Fertigstellung des Hochaltars aus. Jetzt, in einem Zeitabschnitt, da er zu wählen hat zwischen zwei konträren Arten plastischer Betätigung, tritt es unzweideutig an den Tag, wozu er sich . . . berufen fühlt, wozu er berufen ist.

Es hängt nur sehr entfernt mit der neuen «Aufgabe» zusammen, daß Donatello endlich — als 60jähriger — Gelegenheit findet, seine genialischen Ideen auf die plastische Reliefmasse zu projizieren. Die Aufgabe lautete, von Wundertaten des hl. Antonius bildlich zu berichten.

Man vergegenwärtige sich, wie ein solches Thema im Quattrocento behandelt wurde. Die Fresken bieten ein reiches Vergleichsmaterial. Um nur die wichtigsten Kompositionskünstler zu nennen: Masaccio, Mantegna, Ghirlandajo, Signorelli, Pinturicchio: keiner von ihnen, obwohl sie mit Ausnahme Masaccios einer jüngeren Generation angehören und durch ihre Malmittel unbehinderter waren als der Plastiker, hat daran gedacht, den erzählerischen Vorwurf in einen dramatischen zu wandeln, — obwohl sie auch im Fresko auf Raumausgestaltung bedacht waren, — und noch weniger daran, mit der Bild-Form den psychischen Konflikt und die philosophische (Raum)-Idee zu symbolisieren. Dasselbe gilt von den Reliefarbeiten Ghibertis (Paradiesespforte 1425—52) und Benedetto da Majanos (Kanzel in S. Croce ca. 1475; Grabmal

des hl. Savinus im Dom zu Faenza ca. 1468). Ganz abgesehen davon, daß beide das Relief in seinem Wesen vergewaltigen. Nur die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts weist ein Bild auf, das dem Inhalt und Umfang seiner Idee nach, mit Donatellos paduanischen Reliefs in einem Atem genannt werden kann, obwohl es 30 Jahre später entstanden ist. Gemeint ist die — glücklicherweise — nur untermalte «Anbetung der Könige» von Lionardo. (Uffizien, Florenz, um 1480.) Es ist die erste malerische Raumkomposition in der Geschichte der Kunst überhaupt — großen Stils sogar die einzige in der italienischen Kunst. Selbst in Lionardos oeuvre — soweit es uns erhalten ist — bedeutet sie einen Wurf, der in dieser absoluten Ursprünglichkeit ihm nur einmal gelang — in seiner Jugend. (Siehe Abb. 2 Tafel IV.)

Hier kann nur auf das Entscheidende, auf das spezifisch Malerische hingewiesen werden: das Wunder als ein rein Geistiges, Außerirdisches ist — mittels der Kurve — als eine Welt für sich kreisförmig dargestellt; die Außen- die reale Welt mit der Horizontalen als Abschluß, als Bewegungstendenz überhaupt, kann nicht in sie eindringen. Zwei Welten trennt also der Raum Lionardos, aber als Raum umspannt er sie auch: aus dem Kreis des Geistigen steigt der dort wurzelnde Baum der — Erkenntnis empor, dessen hohe reiche Krone Diesseits und Jenseits überstrahlt.

Dies mit drei Linienzügen (der Kurve, der Horizontalen und Vertikalen) bewirkt zu haben, scheint mir das größte Wunder an dem Werk, dessen Inhalt ist, daß die greisen Herren dieser Welt sich einem Kinde, als dem Herrn der Welt, unterwerfen!

Inhalte solch mystischer Art sind es, die Donatello — ein Menschenalter vorher — gleichbedeutend — im künstlerischen und kulturellen Sinn — in seiner, d. h. in plastischer Bildsprache interpretierte.

Nur drei von den vier Tafeln, die die Vorderseite des Altarsockels im Santo schmücken, stammen von Donatello. Die vierte, darstellend «die Anerkennung des Kindes», die bislang als selbstverständlich «echt» galt, hat nichts mit Donatello, nicht einmal mit seiner Werkstatt etwas zu schaffen. Dies wird später aufzuklären sein.

Für die drei echten Tafeln läßt sich eine genaue Entstehungsfolge konstatieren. Als die früheste, unreifste erweist sich die sog. «Fußheilung». Ihre Mängel sind in die Augen springend und von der Forschung längst festgenagelt. Ihr Positives hingegen nicht, obwohl es meines Erachtens nicht weniger sinnfällig ist. (Siehe Tafel VII.)

Wir sehen bei einer ersten flüchtigen Betrachtung ein Figuren-

gewimmel in einem japanisch anmutenden, dachfreien Gebäudekomplex. Der erste Eindruck wird also der einer zeichnerischen Komposition sein. Ueber die Hälfte der Bildfläche (Bildhöhe) ist auch wirklich im zeichnerischen Sinne behandelt.

Wenn wir hingegen die untere (ungefähre) Bildfläche für sich ins Auge fassen, stellt sich uns ein Formgefüge von wesentlich anderem Charakter dar. Die übliche Wortwiedergabe der äußeren Situation beschränkt sich auf den knieenden Heiligen, der mit beiden Händen den Unterschenkel festhält, den ihm ein am Boden liegender Jüngling entgegenstreckt; zweitens und letztens auf die erregten Zuschauer.

Damit wird das tatsächlich Gegebene aber verleugnet und das Pfund, mit dem das Gewicht des Inhalts gewogen werden könnte und muß, ins Leere geschleudert.

Zu dem Heiligen gehören noch eine Reihe anderer Personen, die neben (hinter) ihm niedergekniet sind, die eine Masse mit ihm bilden, unlöslich mit ihm verknüpft sind. Und ebenso gehört zu dem halbliegenden Kranken der ihn stützende Alte und zu diesem einer der ihn stützt und zu jenem eine zweireihige Kette sich fest umklammernder Männer.

Damit ist gesagt, daß selbst die äußere Situation nicht in einer Handlung besteht, die ein Heiliger an einem Kranken vollzieht. (Was wäre hieran wunderbar, da die Handlung ja kein Heilen, sondern nur ein Heilenwollen, und selbst diesen Inhalt nur indirekt (assoziativ) ausdrückt.

Der Ton liegt auf der Menschen m a s s e : nicht ein einzelner heilt hier, nicht ein einzelner ist hier heilbedürftig. Die Kette der Stützenden ist so gewaltig, weil jeder einzelne selbst auf Stütze angewiesen ist. Der aus der Not geborene Glaube, daß die Heilwirkung auf einen sich auf alle — gleich einem sich fortpflanzenden elektrischen Strom — übertragen müsse, nietet die Unzahl von Leidenden.

Und dieser stehenden Gruppe der aufs höchste gesteigerten, gefolterten Erwartung sehen wir gegenüber (parallel) die in Inbrunst knieende Gruppe der «Handelnden», die durch die Leidenschaft ihres Willens, durch die absolute Hingabe an das Ziel die «Unmöglichkeit» entronen wollen. Zu diesen zwei Gruppen, die in sich verbunden sind und also eigentlich eine bilden, gesellt sich eine dritte, mehr gelockerte, deren Anteil an dem Vorgang kein so mittelbarer ist. Gereifte Männer sind es, die das Leben den Zweifel gelehrt, denen es die Unmittelbarkeit geraubt hat. Nur in Grenzen lassen sie den Geist Macht über sich gewinnen, nur mit Vorbehalt glauben sie an die Macht des Geistes, sie, die Männer der «Tat».

Diese zwei, bzw. drei Gruppen bilden den Kern. In weiterem Abstand folgt links und rechts das «Publikum», das nur Neugierde und Gleichgültigkeit an den Tag legt.

Das Ganze ist also eine Massenpsychose und eine Massenpsychologie im modernen Sinne.

Nun erklärt sich auch der verzwickte, maßlose architektonische Raum: um den Eindruck des Massenhaften, der Unzahl zu erwecken, ist die Figurenhöhe eine außerordentlich geringe; damit die Menschen aber nicht zwerghaft, sondern normal erscheinen, muß der Raum, in dem sie sich befinden, übergroß sein.

Hinwegzudenken ist also die obere Bildfläche nicht, mag auch die Auflösung des Hintergrundes reliefwidrig sein. (Uebrigens erfolgt sie erst über der Kopfhöhe der Figuren.) Wie sehr Donatello bemüht war, das Architektonische in Einklang zu bringen mit dem Figuralen und beides zusammen mit der plastischen Raumidee zeigen die folgenden Tafeln, am deutlichsten «Die Darreichung der Hostie», wo das Erstrebte durch das Gelingen gekrönt wird.

Einen festen, geschlossenen Hintergrund hat schon die (zeitlich) mittlere Tafel der «Herzauffindung». (Siehe Tafel VIII.) Wie für die frühere Komposition das noch nicht vollzogene Wunder entscheidend war, so für diese die Erfüllung der prophetischen Worte des Antonius. Er hat vorausgesagt, daß das Herz des Geizigen sich in einer Truhe befände, während an Stelle des wirklichen Herzens im Leibe ein Stein sei. Eine große Menschenmenge hat sich in der Wohnung des Geizigen angesammelt (hierin liegt für italienische Verhältnisse nichts ungewöhnliches), die Wirkung auf sie ist dargestellt, als man die Brust des Wundermediums und gleichzeitig in einem Nebenraume die Truhe geöffnet und die Worte des Heiligen bestätigt gefunden hatte. Eine wilde Bewegung bemächtigt sich plötzlich der eben noch erwartungsstarrten Menschenmasse. Vom Grauen gepackt jagen (rechts) die Frauen mit den Kindern davon. In ekstatischer Unterwürfigkeit sinkt links eine Anzahl Zuschauer in die Kniee. In demüthiger Verehrung haben sich Gläubige vor Antonius niedergeworfen, sein Gewand, seine Fußspuren zu küssen. Wie das versteinerte böse Gewissen stehen zwei Männer, mit den Armen aneinander Halt suchend, auf einer Erhöhung. Nur in zwei Einzelfiguren ist die Ruhe, die in diesem Bewegungsaufruhr besonders groß wirkt: die passive in dem aufgebahrten Geizigen, die aktive in Antonius, der mit seinem leise vorgebeugten Rücken und der seherisch ausgestreckten Hand zugleich eine Verkörperung der Demut und der Willenskraft ist.

Niemand, der diese Beschreibung liest und das Relief nicht kennt, würde darnach die tatsächlich vorliegende Komposition auch nur annähernd konstruieren können. Damit ist die Beschreibung gerichtet. Aber an der Wortverputzung solch fahrigen, schlottrigen Sehens liegt es, wenn die Biographen Donatellos — und es sind ihrer nicht wenige — auch nicht die Spur eines Verhältnisses zu seinen Schöpfungen fanden.

Wie in der Fußheilung handelt es sich auch hier erstens und letztes um die Bedeutung der Gruppe. Ein ganz neues System macht sich geltend. Die einzelnen Gruppen sind jetzt klar gesondert und kontrastiert. Die Einzelgruppe selbst hat ein wesentlich andres Gepräge: in den drei Hauptgruppen des Vordergrundes ragt jedesmal eine Stehfigur aus einem Kranz von Knieenden, bzw. von Kindern hervor. Der Isokephalie wegen, der Horizontaltendenz zu liebe — gewiß. Wir haben aber inzwischen gelernt, daß Donatellos Wertsetzungen nicht nur ästhetischer Art sind. Indem er dreimal das gleiche Motiv wiederholte, dreimal in sehr verschiedener Tonart (dem Tempo und der Klangstufe nach), schlug er Brücken zwischen fremden Gefühlswelten: eine Gefühlswelt für sich bedeutet jede dieser Gruppen. Nur das Eine haben sie gemeinsam: den Zwiespalt der Grundstimmung: den Selbstwiderspruch gegen die herrschende Seelenregung.

Man betrachte die linke Gruppe: wie geknechtet von dem brausenden Rhythmus seelenerweckender Orgelklänge ist der Haufe niedergesunken und will ganz fanatisiert auf den Heiligen losstürzen. Doch sein gieriges Fortbewegen ist das eines Träumenden, dem ein Unerklärliches die Glieder lähmt!

Das Widerstreben kommt unzweideutig in der stehenden Figur zum Ausdruck, die sich aus dem erniederten Haufen erhebt, an einem Pfeiler verzweifelt festgehakt hat, um von dem allgemeinen rasenden Strom nicht fortgerissen zu werden. Diese Figur ist nicht allein; eine andre hat sich in sie eingekeilt; der Eindruck des Widerstrebens wird dadurch verzehnfacht. Beide zusammengekoppelt sind ein Bild wahn sinniger Angst. Und so gebärden sich Männer, massiv gebaut wie diese, voll tiefen Lebenernstes wie jene, wenn ein Wunder geschieht — ein für sie übernatürliches? Mit nichten gebärden sie sich so.

Ihr Verhalten erklärt sich aber durch den psychologischen Moment, den Donatello zum Agens seiner Darstellung gewählt hat: es ist der Moment, in dem die Menschen mit Bewußtsein «das Auge Gottes» auf sich ruhen, in sich hineinbohren fühlen. Diesem «Auge in Auge» — wir nennen es die Selbsterkenntnis — ist niemand gewachsen. Zugleich tritt die Verschiedenheit der «Allgemeinheit» an den Tag infolge

des variierenden Bewußtseins. Zugleich offenbart sich die Differenziertheit der Einzelseele und die Gebrochenheit des Willens infolge des auftauchenden Gewissens. Der vorletzte Punkt erklärt die Entstehung der Gruppe, der letzte die Art der Gruppe. Um nochmals auf die links zurückzukommen, so dürfen wir ihre Kontrastbewegung jetzt dahin verstehen, daß der stürmischen Sehnsucht, in die Nähe des Reinen zu gelangen, das beklemmende Bewußtsein der eigenen Unreinheit Einhalt gebietet. — Ein unbestimmtes Angstgefühl treibt — rechts im Bilde — die Kinder von dem Schauplatz fort, aber aus ihrem Kreise ragen die Erwachsenen — Mütter und Greise — die ein in anderer Art unbestimmtes Angstgefühl an den Ort der Wahrheit bannt. — Wiederum ist es in der mittleren Gruppe die zentrale Figur, die sich fortbewegen will und nicht kann: ein pater misericordiae, den sein Erbarmen (als Mensch) zum Gefangenen, seine Erbarmungslosigkeit (als Stellvertreter Gottes) zum Fremdling unter den Menschen macht. Bezeichnenderweise hat auch er eine Begleitfigur, die das Bedürfnis den Wahrheitskündler gegen sich selbst zu schützen, schüchtern tastend an ihn herantreibt. Der wundervollste menschliche Einzelzug in einem Werk, aus dem wir das Pathos der Bibel mit seinen wuchtigen Bildkontrasten, seiner ehernen Klangsprache zu vernehmen meinen.

Ich breche die Untersuchung dieses Reliefs, wie schon die der Fußheilung, an dem Punkte ab, wo die parallelen Eigenschaften der drei Tafeln in Betracht kommen.

Die unterscheidenden Merkmale der dritten, spätesten Tafel sind zunächst noch zu erörtern! (Siehe Tafel IX.) Ihr Fortschrittliches bekundet sie vor allem in der architektonischen Raumbehandlung, zufolge deren jetzt ein einheitlicher Hintergrund geschaffen ist. So kommt es, daß die Gesamtkomposition, obwohl sie reicher ist als früher, von vornherein sehr viel einfacher, übersichtlicher wirkt. Das Relief enthält sehr viel mehr Gruppen mit viel abwechslungsreicherem Gepräge: der Totaleindruck ist trotzdem unmittelbarer. Die Hauptbewegung geht von den beiden Endpunkten der Fläche nach der Mitte zu, staut sich unterwegs, und in der Mitte selbst, dem Handlungszentrum, herrscht die Ruhe: verkörpert in dem Heiligen.

Die ganze Figur in strengem Profil; die senkrechte wurzelfeste Beinstellung, die straffe Diagonale des Rückens (Linien, die das Gewand wiederholt), die straff vorgestreckten Arme; als Folie der rechteckige begiebelte Altar; als bekrönender Abschluß der mächtige Gewölbebogen: das alles ist in Einem gesehen — atmet Größe. Und wird doch in der «Erfindung» noch übertroffen von der links sich

stauenden Gruppe: das Anschwellen der Wißbegierde bis zum Erstarren — im Wissen. In direktem Kontrast dazu links und rechts zwei andere Gruppen: die eine mit der Bewegung von hinten nach vorn: die lugende kriechende Neugier; die andere von vorn in die Tiefe wachsend, in reiner Verkürzung: das mystische undurchdringliche Schweigen — die Kontemplation. Rechts im Bilde die gelockerte Gruppe der Fragenden, Stauenden, gläubig Hinnehmenden. Ein Gemisch und Gewirr von Figuren. Offenbar aus dem Bedürfnis nach Assymetrie von dem Bildner so komponiert.

Abermals liegt dem Wundergeschehnis eine neue, eigene Auffassung zugrunde. Das Wunder, das sich begeben hat, ist, daß ein Esel vor der ihm dargereichten Hostie in die Knie sinkt. Nichts, was ans Herz greift wie die Krankenheilung oder das Gewissen aufschreckt, wie die Entdeckung des versteinerten Herzens.

Das dritte Wunder hat einen mehr bizarren Charakter, steht in keinem direkten Bezug zum Gefühlsleben der Allgemeinheit.

Umso erstaunlicher ist die Mannigfaltigkeit und Tiefe der menschlichen Reaktion, die Donatello hier ans Licht zog. Von der äußerlichsten beweglichen Teilnahme der Neugierde sind alle Stufen der Reflexwirkung bis zum verschwiegensten regungslosen Einssein mit dem Wesensvorgang dargestellt. Und zwar jede Stufe als Gruppe. Und jede Gruppe als Kontrastwert. Der einzige Einzelne, den es hier gibt, wird seiner individuellen Freiheit beraubt, wird zum Gefangenen (man beachte die Eingeschlossenheit des Heiligen von allen vier Seiten); er wird als höchstes Subjekt doch zum Objekt degradiert: er ist der unbedingte Vollzieher des Willen Gottes, den hier die Masse repräsentiert. Die Masse will das Wunder . . . Aber das Wunder bedeutet für die einen eine Sensation, für die andern ein Uebernatürliches, für die dritten ein Etwas, das zu denken gibt, für die vierten das ihrer Geistigkeit adäquate, für die fünften ein Furchterregendes u. s. f.: für alle bedeutet es eine Steigerung des Lebens und sie belegen das so Verschiedene mit dem einen Namen: Wunder.

Für alle drei Tafeln gilt nun, daß in der Gruppe das ästhetische Novum, das psychologisch-künstlerische Geheimnis, das persönlich-kulturelle Entwicklungsfaktum latent liegt. Die Analyse des e i n e n Formgedankens, aus dem die drei Tafeln erwachsen sind, setzt notwendig die Klarheit über den Begriff «Gruppe» voraus.

3. WESEN UND ARTEN DER GRUPPE.

Eine künstlerische Gruppe liegt dann vor, wenn zwei oder mehr materiell verbundene Figuren in ein derartig formales (Kontrast)verhältnis zueinander treten, daß das Resultat ihrer Beziehungen einen einheitlichen Formgedanken ausdrückt.

Die Kunstgeschichte hat den Begriff Gruppe bisher sehr willkürlich angewandt, sie hat ihn ungesiebt von der Wirklichkeit auf die Kunst übertragen. Indessen, es ist klar, daß innerhalb eines Rahmens in dem die Gesetzmäßigkeit, die schicksalschwere Notwendigkeit an jedem Punkte herrscht, diese oder jene Zufallskonstellation der Wirklichkeit keinen Platz findet.

Die Definition des Begriffes, die ich vorausschickte, gilt für die Frei- und Reliefgruppe so gut wie für die zeichnerische und malerische.

Die besonderen Modifikationen, die für die plastische Gruppe gelten, sollen hier erörtert werden. Das historische Material, das uns zu diesem Zweck zur Verfügung steht, ist verblüffend gering. Aus der Antike ist mir nur je eine originale Frei- und Reliefgruppe bekannt.

Die Laokoongruppe ist das Gegenbeispiel einer künstlerischen Gruppe. Es handelt sich da um ein Nebeneinander von drei Figuren: um eine Addition von Schmerz. In der Kunst bedeutet die Addition noch keine Steigerung, im Gegenteil. Der Alte und die beiden Knaben sind ganz im Reliefsinne flächenhaft angeordnet und nicht zuletzt aus diesem Grunde als Freiplastik das denkbar Unerquicklichste. Alles in Allem: viel Lärm um ein Gedärm.

Die nicht minder hochberühmte Gruppe des «farnesischen Stiers» ist gleichfalls keine künstlerische Gruppe. Das Arrangement der vier Personen um den Stier ist eines, das mit den Eventualitäten einer Platzveränderung zu rechnen scheint: ein eminent willkürliches und obendrein wenig geschmackvolles. Auch die Niobiden und viele andere mehrfigurige Werke des Altertums werden Gruppen genannt, ohne daß man sich etwas dabei denkt. (Die Unterscheidung Julius Langes zwischen Linien- und Massengruppen — innerhalb der Freiplastik — entbehrt jeder ästhetischen Grundlage. Daß die innere Beziehung zweier oder mehr Figuren in einem Kunstwerke auch formal zum Ausdruck kommen muß, berücksichtigt Lange nicht. So soll für «die Ringer» in Florenz die gemeinsame Masse die künstlerische Einheit ausmachen. In Wahrheit ist jede der beiden Ringerfiguren für sich gesehen, jede hat ihre eigene Masse; sie sind lediglich übereinander geklebt; ihre Anordnung ist roh naturalistisch.)

Die einzige antike Freigruppe mit künstlerischem Charakter erblicke ich in der ziemlich unangenehmen Kopie nach einem Werke, das wahrscheinlich im 3. Jahrhundert entstanden ist, in «Menelaos die Leiche des Patroklos bergend» (Florenz). Wesentlich für diese Gruppe ist, daß sich die Figuren in der Fläche und der Tiefe anordnen. Und zwar kommt die Tiefenbewegung durch die Kontrastrichtung der beiden Körper zustande; durch das Vorbeugen des einen, das Zurückbeugen des anderen, in zwei sich schneidenden Diagonalen. Die Doppelbewegung findet in einem Raume statt, den die geschlossene Umrißform der beiden Körper zusammen bildet. Unmittelbar wird der Gehalt des Werkes anschaulich. Der Körper des Lebenden wird zur Schutzhöhle der Seele des Toten. Eine Unzertrennlichkeit über den Tod hinaus verkündigt sich.

Die ersten Freigruppen nach (seit) der Antike schafft dann Donatello (die Opferung Jsaks; Judith und Holofernes; das Reiterdenkmal des Gattamelata). Er ordnet sie — sehr charakteristisch für ihn als Freiplastiker — nur in der Fläche an (doch nicht reliefgemäß). Um eine eigentliche Entwicklung der Freigruppe handelt es sich erst bei Michelangelo und dann in weitem Abstand bei Rodin — also Schöpfungen der Gegenwart.

Um wenigstens mit einem Worte den Gang der Entwicklung anzudeuten: die Kontrastbeziehungen der Figuren untereinander verinnerlichen sich. Die formalen Kontrastwerte verschärfen sich nicht etwa, sondern verfeinern, vereinfachen sich (bis zum Raffinement einer Rodinschen Parallelgruppe der Geschlechter).

Die künstlerische Reliefgruppe der Antike haben wir bei Besprechung des Pergamonfrieses kennen gelernt. Dort war es bekanntlich das Widerspiel der Anziehung und Abstoßung, durch das eine Anzahl von Figuren zu einem Organismus gefügt, und die Kurve, durch die diese höhere Einheit an die Fläche gebannt wurde.

Die ersten stilistisch originalen Reliefgruppen nachher schafft Donatello: an seinen Namen knüpft sich auch das (vorläufige) Ende der Entwicklungsgeschichte der Reliefgruppe und in ursächlichem Zusammenhang damit das Ende der Reliefgeschichte überhaupt. (Sofern man unter «Geschichte» Evolution und nicht Statistik versteht.) Das originale Moment der Donatelloschen Reliefgruppe beruht darin, daß sie sich in der Fläche und in der Tiefe anordnet. Sie tut also das Gleiche wie die antike F r e i - Gruppe und unterscheidet sich von ihr doch wesentlich. Die Herausstellung der unterschiedlichen Faktoren wird demzufolge für die Erkenntnis der Gruppe an sich Neues ergeben müssen.

Wir haben auf den drei paduanischen Tafeln, die zwar successive, aber doch höchstens in Jahresabstand geschaffen sind, sehr verschiedenartige Gruppen kennen gelernt. In der Hauptsache wird man vier Arten zu unterscheiden haben.

Die Parallelgruppe der Helfenden und Hilfbedürftigen in der «Fußheilung»; die Kontrastgruppe des seelischen Zwiespaltes in der «Herzauffindung»; die verkürzte, perspektivische Gruppe der Kontemplation und die Flächengruppe des Wachstums in der «Hostienlegende». Um mit der letzten zu beginnen, so ist ihre flächenhafte Anordnung von solcher Art, daß sie nicht weniger original genannt werden muß, als die für die übrigen Gruppen geltende Tiefenanordnung.

Zu der Horizontalbewegung kommt nämlich eine Vertikal- und Diagonalbewegung hinzu, sodaß die Figuren innerhalb eines rechtwinkligen (stehenden) Dreiecks sich anzuordnen haben.

Der dreifache Inhalt: das Ausbreiten, Anwachsen und Gedämmtwerden einer Bewegung wird hierdurch elementar («einfach») anschaulich gemacht.

Die innerste Reliefidee ist hier auf die absolute Fläche getrieben worden.

Der harte, jähe Abschluß der Bewegung ist durch kein Außen veranlaßt (sowenig wie der der Reliefvorderfläche). Die Beantwortung der Frage, die sich schon jetzt erhebt, wie eine Gruppe von solcher Abgeschlossenheit wirkender Teil eines Ganzen sein kann, wird erst an anderem Ort erfolgen können. Von größerem Interesse sind für uns die Gruppen mit der Richtung nach der Fläche und der Tiefe wegen der fundamentalen Neuerung die sie bringen.

Bei den als erste und dritte Art bezeichneten, sind die Figuren, die zusammen eine Gruppe bilden, nicht in Kontrast zueinander gesetzt, sondern aneinandergereiht und zwar so eng, daß die Leiber miteinander verwachsen und lediglich die Köpfe zum Bewußtsein bringen, daß hier eine Vielheit von Individuen auf einem einheitlichen Sockel ruht.

Es liegt also nicht wie in der Laokoongruppe eine Additionrechnung vor, sondern eine Verschmelzung. Und nicht wie in der antiken künstlerischen Freigruppe wird die Tiefenbewegung erreicht durch die Kontrastbewegung der Figuren, sondern durch die plastische Perspektive als solche.

Was diesen perspektivischen Gruppen — wie wir sie nun im übertragenen Sinne nennen wollen — erst ihren künstlerischen Charakter verleiht, ist der Hintergrund, dem sie sich entringen, der Vordergrund, der sie hemmt. Die Tatsache an und für sich, daß

Menschen sich zu einer Masse zusammenballen, würde sie noch nicht zur Gruppe stempeln, da diese die Unlöslichkeit der Einzelglieder voraussetzt.

Erst dadurch, daß jene vielköpfige Masse von vorn und hinten gebannt, begrenzt erscheint, oder: daß jene Masse den Raum zwischen Vorder- und Hintergrund bis auf den letzten Punkt ausfüllt, ist die Absonderung eines Einzelgliedes unmöglich gemacht, liegt eine formale, unverrückbare Einheit vor.

Damit ist aber gesagt, daß der Gehalt einer solchen Gruppe sich nicht erschöpft in der Beziehung der Figuren zueinander.

Wären ihre Bewegungen in Kontrast gesetzt wie die der Figuren der antiken und auch modernen Freigruppe, so entstände von selbst jener tyrannische Raum, der keine Flucht, ja nicht einmal eine Veränderung der «Lage» gestattet. Was hingegen diese Figuren verbindet, ist die innere Uebereinstimmung: zu einem Bewegungskampf unter sich kann es daher nicht kommen. (In der Freigruppe ist dieser Kampf die Bedingung für die Bildung einer Idee, die durch das besondere Leben des jeweiligen Raumes versinnbildlicht wird.)

Einfache Uebereinstimmung Vieler, mag sie so innerlich sein wie sie will, entbehrt zunächst der tiefsten Kunsttänze, der Notwendigkeit. Erst, wenn sich jene Uebereinstimmung, als ein Widerstand gegen bestehende unverrückbare Grenzen dokumentiert, wie in jener Gruppe der Hostienlegende, die ich die der Kontemplation nannte, ist die Voraussetzung für die künstlerische Gruppe erfüllt. Erst dann wird klar, daß jene Menschen nicht nur aus Sympathie sich vereinen, nicht nur um das eine, was jeder von ihnen fühlt, zu wiederholen, sondern um etwas Ueberpersönliches, etwas von den Wurzeln des Menschlichen in die Lichtsphäre des Wahrnehmbaren einzutragen. Ein Menschtum sehen wir vor uns, dessen Pole durch die Pole des Seins umschrieben werden. Das Leben des Grundes und das der Oberfläche rauscht hier in einer Körpermasse zusammen. Ein Menschtum, das restlos das Sein in sich aufgesaugt hat: ein kontemplatives. Und dieser absoluten Tiefengruppe des Reliefs, schließt sich unmittelbar die absolute Flächengruppe an, die der Prozeß ausdrückt, der erst zur Kontemplation führt. Beide sind von einer solchen letzten Exklusivität, daß ihr Zusammentreffen wie ein Schnitt ins eigene Fleisch wirkt. Man muß die Gruppe links in der Ecke, die die Bewegung der Flächengruppe, wenn auch lockerer, wiederholt, man muß den massigen Hintergrund hinzusehen, um zu begreifen, gegen welche Gewalt von Flächenhaftigkeit sich die Tiefengruppe zu behaupten hat, um den

Kontrast zu fühlen, auf dessen Basis eine Gruppe zum Kunstwerk wird, zu einem Wert an sich. Aus dem Vorangegangenen ergibt sich nun, daß die Bedingungen der Reliefgruppe sich um so viel von denen der Freigruppe unterscheiden, wie der Raum der Freiplastik von dem des Reliefs.

Für die Erkenntnis der (plastischen) Gruppe an sich ist damit gewonnen, daß sie dem Raumgesetz unterworfen ist; daß sie zwangsweise ein raumbildendes Ding ist.

Da aber ein Raum erst zu leben, zu sein beginnt durch das Gegeneinanderwirken seiner Inhalte (einschließlich der Grenzen), so müssen ihrerseits die Inhalte der Gruppe oder die Gruppe als Teilinhalt eines Gruppenensembles Kontrastwerte darstellen.

Aus dem Vorangegangenen erschließt sich uns das Wesen der «Gruppe» ganz allgemein.

Sie fordert von der Einzelfigur denjenigen Beitrag, der innerhalb des Gemeinwesens ihre Sonderheit ausmacht, und läßt diese Beiträge in das Sammelbecken einer überindividuellen Einheit fließen.

Die künstlerische Gruppe ist die Verkörperung einer (abstrakten) Idee.

Ehe wir nun den Gewinn dieser Untersuchung für die Erklärung der neuen Reliefform Donatellos nutzbar machen, müssen wir noch einen Blick auf die besondere Gruppenart in der «Herzauffindung» werfen. Es sind Gruppen, die im Vordergrund angebracht sind, die zwar auch in die Tiefe sich erstrecken, ohne aber mit dem fernsten Hintergrunde zu verwachsen. Also Gruppen die es durch sich sein müssen, da sie es nicht durch den Kontrast zum Vorder- und Hintergrund sind. Sie sind es durch sich durch die an früherem Ort schon gezeigte Doppelbewegung, die sie vollziehen.

Mit ihrer überwiegenden Horizontaltendenz hängt es zusammen, daß sie nicht an sich denkbar, daß auch sie nur Teilinhalte eines Gruppenensembles sind.

Donatello hat sich bei den charakterisierten vier Arten von Reliefgruppen nicht beruhigt. Noch als 70 jährigen beschäftigt ihn das Problem, und wir werden auch sehen, daß er noch eine neue Lösung finden sollte.

Bevor wir hierauf eingehen, ist es notwendig festzustellen, welche Bereicherung die Reliefform selbst durch die bis jetzt kennengelernten Gruppenfaktoren erfuhr.

4. DAS RAUMLEBEN DER PADUANISCHEN RELIEFS.

Die beiden Haupt- und zugleich Gegenrichtungen, von denen das Auge geleitet wird, sind die Horizontale und die plastische Perspektive. Die Horizontalbewegung wiederholt sich in einem Ueber- und Hintereinander von Parallelen: die mehrfache Isokephalie und die Architekturlinie vermitteln sie. Die Horizontale dient der Flächenbelebung, in noch höherem Grade dient dieser vielleicht die durchgängige Profilstellung der Figuren an der Vorderfläche. Durch sie wird der vertikale Akzent einer aufrecht stehenden Figur zugunsten des horizontalen so gut wie aufgehoben. Es kommt hinzu, daß eine Figur in reinem Profil dem Auge eine Anweisung gibt in die Tiefe zu folgen, sodaß die Höhenrichtung noch weniger mitspricht.

Die Profilfigur — auf der ganzen Linie — war, wie wir sahen, in der Antike eine Unmöglichkeit. Sie findet sich in dieser Konsequenz zum erstenmal in den Darstellungen des Antoniuswunders. Jetzt erst, nachdem die Reliefmasse den menschlichen Körper in eine fast unbeschränkte Entfernung von ihrem Grunde sich hat fortrücken lassen — freilich nicht, ohne ihn mittelbar zu binden — ist es möglich, daß der Mensch sich «fortbewegt» an der Fläche entlang. Darin zeigt sich aber die «Tücke» der Reliefmasse, daß sie ihn zwingt, seine Bewegung so zu vollziehen, daß sie der Fläche des Vorder- und Hintergrundes, will sagen den herrischen Ansprüchen der Reliefmasse selbst entspricht. Man braucht nur an die Ghibertischen Reliefs der Paradiesespforte zu denken, um die außerordentliche Wichtigkeit der von Donatello angewandten strengen Bindung durch das Profil einzusehen. Bei Ghibertischen Figuren, die so anmutig, völlig unbehindert in dem Tiefenraume sich zu drehen und wenden wissen, beeinträchtigt den Genuß an diesem Bewegungsspiele doch sehr das Gefühl, als ob alle diese Figuren unsichtbar aber sicher von oben herab mittels Schnüren, an denen sie befestigt sind, gelenkt und gelenkig gemacht würden.

Aus dem Kontrast von Flächen- und Tiefenbewegung resultierte auch das Raumleben in dem Relief des «Tanzes der Salome». Und doch ist dieser Raum von dem der paduanischen Reliefs ganz wesentlich verschieden. Während er dort in lauter Flächenschichten zerlegt wurde, bildet er hier eine Tiefeneinheit. (Wir haben hauptsächlich die Darstellung der Hostienlegende im Auge.) Wiederum unterscheidet sich diese Tiefeneinheit von der der Malerei und Freiplastik, daß es in ihr Risse, Lücken gibt. Eine Folge des Umstandes, daß wir nicht von einem, sondern beliebig vielen getrennten Punkten der Vorder-

fläche gezwungen werden in die Tiefe zu folgen. Und dies ist eine Folge der Wechselwirkung zwischen Gruppe und Raum. Von Haus aus verlangt die Gruppe als ein in sich geschlossener Körper den ganzen Raum für sich. Wenn nun wie im Donatello'schen Relief mehrere Gruppen sich in e i n e m Raume behaupten wollen, so ist klar, daß innerhalb desselben alles, nur kein harmonisches Leben sich entfalten wird. Es entsteht ein Raum, der durch seine ungeteilte Tiefe zwar den Anschein erweckt, als umfasse er das ganze Leben, aber dieses ganze Leben setzt sich aus Bruchstücken zusammen, zwischen denen die . . . organischen Verbindungsglieder fehlen. (Die architektonische Dreiteilung dient dieser Raumform ebenso wie die Mannigfaltigkeit der Gruppen.)

Prüfen wir noch einmal den literarischen Vorwurf, jetzt in Bezug auf sein Verhältnis zu diesem Raum und zu dem Vorwurf im Salome-relief, so ergibt sich folgendes:

Im letzteren handelte es sich um eine historische Begebenheit, in den paduanischen Reliefs um eine Legendenüberlieferung, um ein Wunder; also von vornherein um ein Irreales.

Der geistige Umbildungsprozeß des «Stoffes» liegt hier also wesentlich anders: das Irreale muß, wenn es sinnfällig wirken soll, erst das Gesicht der äußeren Wahrscheinlichkeit annehmen. (So wird das Hinsinken des Esels erst glaubhaft im Zusammenhang der geistigen Vergewaltigung, der allgemeinen Hypnose, die von den Menschen ausgeht und auf sie zurückwirkt.) Mit der äußeren verquickt sich die innere Wahrscheinlichkeit. Folgende Punkte kommen in Betracht. 1. Nicht das Persönliche einer Individualität, sondern ihr Stimmungsgehalt: ihr allgemeiner Charakter wird dargestellt und zwar in der Form der Gruppe. (Der Vorgang des Wunders dient nur, ihren konstanten Zug blozulegen.) 2. Auch dieses Allgemeine ist noch individuell und erhält erst seinen «Sinn» durch das Vorhandensein anderer Stimmungswerte. 3. Zwischen den verschiedenen Allgemeinheiten gibt es nur einen ästhetischen, keinen wirklichen Kontakt.

So öde also die übliche Auffassung ist, Donatello sei ein Individualist und Realist, so unzureichend wäre es ihn nun einen Sozialisten und Idealisten nennen zu wollen.

Verschiedenes sagen über ihn die aufeinanderfolgenden Epochen seines Lebens aus; die paduanische dieses: daß er die ungeheuren Kulturunterschiede der Seele innerhalb der gleichen Generation sah, innerhalb solcher Individuen, die sich zu einer Kulturklasse rechnen; daß er auch hinter dem differenzierten Geist den ursächlichen Zu-

sammenhang mit dem Element Natur sah. Er gab — seine Reliefkunst nur auf die einfachsten Formelemente hin betrachtet — mit der vielfachen, absetzenden Horizontalen den sozialisierenden Trieb und zugleich die Differenzen zwischen Sozialem und Sozialem. Er gab mit der beliebig häufigen Unterbrechung der Fläche durch die Tiefenbewegung den Konflikt des elementaren, urpersönlichen Geistes mit dem gesellschaftlich-außerpersönlichen. Er gab den Einzelnen, Isolierten nicht durch die Vertikale und negierte auch insofern die absolute «Freiheit» höchster Subjektivität. Er gab — alles in allem — die Menschheit in ihrer durch den Raum beschränkten Bewegungsfreiheit nach außen und innen.

Es ist in Wahrheit unmöglich, bei den paduanischen Reliefs zu sagen, wo die äußere Wahrheit aufhört und die innere beginnt.

Wieso nun erst dies ihnen den wahren Glanz verleihen soll, daß Raffael mit dem Kopierstift davorgestanden hat, will mir nicht einleuchten. Denn dieser Nichtmaler und Nichtbildhauer stand doch dem Himmel zu nahe, als daß er das Erdenschwangere Menschheitsbrünstige einer Formidee Donatellos hätte erfassen, geschweige denn auf die Stanzen übertragen können.

Auch in den paduanischen Reliefs sehe ich allenthalben eine Ironie, deren Lächeln sich verbirgt hinter der Maske der Tragik.

Diese tragische Ironie kann Donatello aus dem Leben zugeflossen sein, weil er seine Mitmenschen in eine Entfernung von sich zu rücken wußte, die «lebende Bilder» ergab, von denen diejenigen, die sie stellten, sich nichts träumen ließen.

Die letzte und eigentliche Erklärung wird aber in Donatello selbst zu suchen sein.

Er muß — alles ist hier natürlich nur Vermutung, doch nicht unbegründete — mit zunehmendem Alter in einen immer größeren Abstand zu allen Mitlebenden getreten sein. Ihm, der ununterbrochen mit der Außenwelt in Verbindung stand, muß die Anerkennung derselben, die sie — wie noch heutigen Tages — ebenso rasch und so laut für jede Pseudokunst in Bereitschaft hatte, eine deutliche Anweisung auf sich selbst gewesen sein: die Einsamkeit zu der er sich verurteilt sah (vielleicht auch wünschte), war der Nährboden, dem die alte Kraft das Sperma entzog, das sie zu ihrer Befruchtung, Umwandlung, zu ihrer Selbstverjüngung und Erneuerung bedurfte.

Im Anhang wäre hier noch ein zweiter Salometanz Donatellos, jetzt im Musée Wicar zu Lille, [Bodewerk, Tafel 60] zu erwähnen. Bode setzt dieses Relief, das in Marmor ausgeführt und schlecht erhalten ist, in die Entstehungszeit des sienesischen Salometanzes. Es trägt aber stilistisch im engeren und weiteren Sinne die Merkmale der paduanischen Tafeln. In seinen Vor- und Nachzügen ist es namentlich der «Fußheilung» verwandt. Die perspektivische und die Gruppenanordnung ist ganz analog; ebenso der architektureale Aufwand. Kleine Differenzen erklären sich durch das andere Material. Es ist daher mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß dieser zweite Salometanz um die gleiche Zeit, und zwar etwas früher als die Antoniuswunder geschaffen wurde.

5. DAS FÄLSCHLICH DONATELLO ZUGESCHRIEBENE RELIEF: «DIE ANERKENNUNG DES KINDES».

Wenn wir diese Tafel auf die zahlreichen Kriterien hin ansehen, die wir für den neuen Reliefstil Donatellos kennen lernten, stützen wir — um uns im nächsten Moment klar darüber zu sein, daß dieses Werk auch nicht im Entwurf von Donatello stammen kann. Was hier noch Aehnlichkeit aufweist, ist die vorwiegende Profilansicht der Figuren. Im übrigen weder eine Gruppe, die in die Tiefe geht, noch eine auf der Fläche: da sind lauter einzelne von zwei Seiten hintereinander aufmarschierende . . . Zierpuppen. Selbst wenn wir den Fall setzten, es wäre die von den vier Tafeln frühest entstandene, so sprechen doch zahlreiche Gründe sogen. «stilkritischer» Art gegen Donatello als Urheber. (Siehe Tafel X.)

In seinem Gesamtwerk finden wir solche Körperformen nicht, wie sie hier durchgehend sind: diese Männer mit den stark herausgebogenen Hüften, der bewußt spitzen Hervorkehrung von Ellenbogen und Knien, die schwertscharfe Profilierung des Schienbeines, die übertriebene Betonung des Nackten durch das Gewand hindurch, die koketten Frisuren, die leeren Gebärden, und bei den Frauen namentlich diese affektierte Geradhaltung, dieses tänzelnde Gehen, diese spitzen Knusperbrüstchen — dies alles und noch vieles mehr findet sich überhaupt nicht in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bei Donatello insbesondere nicht eine Person, die sich so herausfordernd an den Beschauer wendet, wie hier das Mädchen in der rechten Partie des Reliefs. «Das einzige authentische Madonnenrelief» in der Lünette ist eine schwächliche Kopie nach Donatello.

Es genügt allein, sich auf den drei andern Tafeln den Antonius daraufhin anzusehen, wie sicher er auf den Füßen steht, wie unbedingt seine Gebärde ist, um einzusehen, daß dieser haltlose Antonius hier (weder steht er, noch geht er) mit dem dämlichen Gesicht nicht von dem gleichen Künstler entworfen sein kann. Am auffallendsten ist das unwirksame Größenverhältnis der Figuren zum Raum: die Suggestion ungeheurer Menschenmassen und Raumausdehnung ist ausgelöscht. Arm und hohl ist die Dreiteilung des Raumes. Sie bewirkt nicht einmal dies, daß der Vorgang übersichtlich wird. Ganz undonatellesk sind die raffinierten kunstgewerblichen Zutaten. Alles ist hier Detail, Zerstückelung, Flitter.

Daß ein menschlichem Begreifen Unzugängliches sich ereignet, — wem von den «Beteiligten» könnte man es ansehen?

Und dieses Werk, das stilvoll nur insofern ist, als sich sein Inhalt: der Flirt mit der Form deckt, sollte ein Künstler geschaffen haben, für den nichts so charakteristisch ist als der Ernst; ein Künstler, dessen Kraft und Leidenschaft beglichen wurde aus dem Grundvermögen schmerzlicher Erfahrung? Außerdem jetzt, da er schon über 60 Jahre alt war, da er über den verborgensten, wundesten und weisesten Ausdruck des Gemütes künstlerisch Macht hatte, — was die drei andern Tafeln doch bekunden? Mit welcher Schärfe (um nicht zu sagen: Liebe) müssen diese aber angesehen worden sein, wenn die Spezialforscher der Renaissanceplastik bis in die jüngste Zeit nicht einmal ein Zeichen des Argwohnes laut werden ließen? Und doch stammt die vierte Tafel nicht einmal aus der Zeit Donatellos. Sie trägt vielmehr alle Merkmale, die als typisch für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts von der Forschung festgesetzt sind. Das ist der «Formengeist», den wir in den Fresken Ghirlandajos und in den Plastiken eines Verrocchio und Pollajuolo finden. Dem Letzteren steht das Relief am nächsten. Ich verweise auf sein Silberrelief der Geburt Johannes im Museo dell' Opera zu Florenz: die Aehnlichkeit der Körpertypen, der Gewandbehandlung, des Ganges ist auffallend. Eine Figur, wie die im Antoniuswunder links auf dem Sockel vor dem Pfeiler (eine Hochrelieffigur, während bei Donatello derartig angebrachte Figuren mit dem Architekturglied fest verwachsen sind), die sich geschmackarmer Weise fast ohne Modifizierung in dem Jüngling neben Antonius noch einmal findet, weist in ihrer forzierten Stellung die größte Aehnlichkeit mit Pollajuolos Bronzestatuetten des Herkules (Sammlung Beit, London) auf. Ob die Tafel wirklich von Pollajuolo herrührt oder von einem andern imitatorischen Talent (es handelt sich

offenkundig um eine bewußte Anlehnung an Donatellos Tafeln, mit Herübernahme der äußerlichen Effekte und Ausmerzung aller künstlerischen Elemente), braucht in einer Arbeit nicht diskutiert werden, die sich mit Kunst-, nicht mit bloßen Kulturäußerungen beschäftigt.

Doch verlangt es die Gerechtigkeit auf eine Hypothese Semraus (Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, 1888) hinzuweisen. In seinem Kapitel über die Reliefkunst spricht er des Genaueren über die paduanischen Tafeln und erkennt in der obigen Merkmale des Giovanni da Pisa (eines Gehilfen Donatellos). «Sollte Giovanni da Pisa bei diesem Relief zur Mitarbeit selbst an den Hauptfiguren zugelassen worden sein?»¹ Obwohl Semrau die Tafeln auf ihr «stilgeschichtliches Verhältnis hin» befragt, sieht er die klaffenden Unterschiede in der Gesamtanlage nicht. Es hängt das eng zusammen mit seiner verschwommenen, keineswegs selbstdurchdachten Auffassung vom Relief überhaupt. So heißt es einmal: «. . . noch immer ist es die Form des Friesreliefs nach antikem Muster, welche ihm (Donatello) vorschwebt [also fortlaufende Handlung! rein flächenhafte Anordnung!!] noch immer arbeitet er die eigentliche Handlung in energischer Geschlossenheit und übersichtlicher Klarheit heraus, sodaß eine bestimmte Normalhöhe der Figuren fast durchweg festgehalten werden kann.» Eine merkwürdige Folgerung, fürwahr.

Von Interesse und Wichtigkeit in der ganzen Angelegenheit scheint mir nur dieser Punkt zu sein, wohin das Donatello'sche vierte Originalrelief — für das er laut Akten bezahlt wurde — verschwunden ist.

Das «Abhandenkommen» von Kunstwerken muß in Italien schon im 15. Jahrhundert eingebürgert gewesen sein und es scheint, daß die Schutzkraft des Heiligen sich nicht einmal auf das Allerheiligste, den Hochaltar zu erstrecken vermochte.

¹ Das Formgefühl des Giovanni da Pisa ist ernster, schwerfälliger; er kann nicht als Autor in Betracht kommen.

DONATELLOS DRITTER RELIEFSTIL.

1. DIE KANZELN IN S. LORENZO ZU FLORENZ.



Als hoher Siebziger erhält Donatello nochmals einen umfangreichen Auftrag: die Errichtung und Ausschmückung zweier Kanzeln für S. Lorenzo zu Florenz.

Die ursprüngliche architektonische Anlage existiert nicht mehr, sie würde im übrigen für die Persönlichkeit des Künstlers, der zum Bildhauer in diese Welt berufen worden war, nicht schwer ins Gewicht fallen.

Umso größeres Interesse haben die Reliefs, die die Kanzeln schmücken. Es sind deren vierzehn, darunter Leistungen höchsten und niedersten Ranges. Semrau hat in dem schon zitierten Buche eine peinlich minutiöse Untersuchung angestellt, welche von diesen Reliefs Donatello, welche dem Schüler und Gehilfen Bellano zuzuschreiben sind. Leider hat er mehr mit dem Centimeter- als mit dem künstlerischen Maßstab gemessen. Der sicher unverdiente Erfolg seiner Mühen war dann der, daß «die neuere Forschung im allgemeinen zum Glauben an Donatellos (alleinige) Urheberschaft zurückgekehrt ist». Bode glaubt das verschiedene künstlerische Niveau der einzelnen Arbeiten auf die Ausführung durch verschiedene Hände zurückführen zu dürfen. Dies zugegeben, welches Interesse hat es denn einem entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Künstler Arbeiten zuzuschreiben, die seines Geistes absolut bar sind? Und ferner, ist es denn überhaupt möglich durch die bloße Ausführung eines vorliegenden Entwurfes selbst die kompositionelle Idee völlig zu zerstören? die Frage ist zu verneinen. An zwei Tafeln (darstellend den «Oelberg» und das «Pfingstfest»), die ganz und gar

von fremder Hand ausgeführt sind (auch im Modell), werden wir nachweisen können, daß sie von Donatello entworfen sein müssen. Diese und vier andere Tafeln (die Beweinung, Christus im Limbus, Auferstehung, Himmelfahrt), die unbestritten als echt gelten, trennt eine Kluft von den übrigen acht. Die dauernde Kluft, die zwischen Kunst und Unkunst gähnt.

Um zu einem klaren Urteil hinsichtlich der Urheberschaft zu gelangen, ist es allerdings nicht angängig sich zu gebärden, als ob ein sezessionistisches Formobjekt unserer Tage — nicht ein historisches Seelendenkmal vorläge (wie es leider vielfach geschehen ist).

Der Extrakt der in Frage kommenden Reliefs wurde in Worte umgesetzt wie: altersschwach, verbauert, krankhaft, grotesk, irrenhausreif.

Ob diese wenig ehrfurchtsvolle Charakterisierung des Spätwerkes eines Künstlers, für den man sonst zu schwärmen pflegt, nur eine Folge ihrer ungünstigen Aufstellung ist, die selbst ein äußerliches «Erkennen» schwierig macht, lasse ich dahingestellt. Die Frage der Entstehungsfolge begegnet insofern Schwierigkeiten, als Jahreszahlen auf den Tafeln nicht vermerkt sind und Reliefwerke, die zwischen diesen und den paduanischen liegen, die also eine Zwischenstufe repräsentieren würden, fehlen bezw. nicht bekannt sind.

Stilistisch zusammen gehören die beiden Tafeln der linken Kanzel einerseits und die vier der rechten Kanzel andererseits. Zwischen den Tafeln der rechten und der linken Kanzel herrschen dagegen große Unterschiede.

Wir lassen vorläufig noch dahingestellt, welche Kanzel früher zu setzen ist, und beginnen mit der Analyse der eng zusammengehörigen Tafeln links.

2. DIE BEWEINUNG.

Welch tiefe Umwälzungen in Donatello in der Zwischenzeit, etwa zwischen seinem 65. und 75. Lebensjahre vorgegangen sein müssen, zeigt uns ein Vergleich dieser Darstellung mit einer, die den gleichen Gegenstand: den Schmerz um einen über alles Geliebten behandelt und sich an der Rückseite des Hochaltars im Santo befindet. Hier herrscht der Tod; der Leichnam nimmt die ganze Fläche des Bildes ein; hinter ihm scharen, gruppieren sich die «Nächsten». Es ist der Moment vor der endgültigen Trennung. Von schauriger Größe ist es, wie der Kopf des Leichnams vertikal nach oben gerichtet in die

Linie der drei Köpfe über ihm eingeht. Bezeichnend für die paduanische Epoche ist die Art, wie sich Gruppen bilden, trennen, wie sie verbunden werden. Das Ganze ist ein durchaus einheitlicher symmetrischer, mit einem Blicke übersichtlicher Aufbau. Er hat die Grundform des antiken Reliefs: neu ist die geschlossene Komposition.

Umgekehrt verhält es sich mit der Beweinung in S. Lorenzo. Christus ist vom Kreuze abgenommen worden, liegt quer über dem Knie der Mutter, die auf der Leitersprosse sitzt; eine Frau stützt den Kopf, ein alter Mann die Kniee, dicht vor ihm hockt eine verhüllte klagende Frau. Schräg hinter der Maria, mit ihr verwachsen, zwei andere Frauen. Diese Personen bilden zusammen den Zentralpunkt; von hier aus geht alles auseinander: dort eine Figur, die sich verzweifelnd reckt, dort eine die vor Weh zusammengekauert ist, dort eine die die Qual sich am Boden winden läßt, dort eine die vor Gram sich abwenden muß, dort eine die weltversunken regungslos dasteht u. s. f. Es ist damit gesagt, daß die Tafel in soundsoviel in sich beruhende selbständige Momente zerfällt. Der üblichen Auffassung, daß der Schmerz ein verbindendes sozialisierendes Etwas sei, wird hier die persönliche entgegengesetzt, daß er trennend, isolierend, vereinsamend wirkt. Hier trägt jede Figur ihre Gefühlsbürde für sich und auf ihre Art. Und wenn man vom Persönlichen absehen könnte, würde man einen Schmerz in seinem immer erneuten Ausbrechen, in seiner Unstillbarkeit dargestellt sehen. (Siehe Tafel XI.)

Man hat — um den (physischen) Verfall Donatellos zu kennzeichnen — gesagt, er habe in den Kanzeln nur noch greisenhafte Geschöpfe dargestellt. Man sprach von einer zittrigen Hand, die nicht mehr gestalten konnte.

Demgegenüber ist festzustellen, daß die gesamte Renaissanceplastik an Arbeit (Behandlung des Materials, Modellierung der Körper) nichts aufzuweisen hat, was mit dieser Tafel in einem Atem genannt werden dürfte. Wir haben es hier mit einem der wenigen Werke zu tun, die Donatello in der Hauptsache eigenhändig ausgeführt hat. Keine abgeklärt idealistischen Formen und auch nicht das Gegenteil davon: andeutende heftig bewegte Zeichen für Formen sind gegeben, sondern rauschhaft durstige Stoffschönheit. Alles Körperliche, sei es das Nackte oder Bekleidende, scheint von innen heraus zu glühen, zu tönen — sich zu verewigen.

Die mysteriöse Anmut des David im Bargello scheint unpersönlich gegen den rhythmisch bewegten Körper des Mannes, der rechts im Vordergrund liegt. Und zu dieser Verkörperung männlicher schwer-

mütiger Jugend finden wir das Gegenstück in der sitzenden weiblichen Figur links in der Ecke. Schulterknochen, Brust, Knie und Fuß klingen hier zusammen in einem Liede jungfräulicher Keuschheit und Trauer.

Nicht weniger als zwölf Frauen hat Donatello in diesem verhältnismäßig engen Raum untergebracht. Drei von ihnen charakterisieren das Weib in seinen «ewigen» Typen: die Jungfrau, die Geliebte, die Mutter. Die Mutter hat den toten Sohn im Schoße; zwischen ihr und ihm herrscht ein stummes tragisches Einverständnis. Das junge liebebedürftige Weib aber hat sich abgewendet, ihr ganzer Körper türmt sich in der Auflehnung gegen den Tod. Das ist nicht die stereotype rasende Magdalena, sondern das Weib als Symbol des Lebens selbst, mit einem Willen, der in der Fülle und in der Elastizität, in der Zartheit und Kraft des Körpers seinen Spiegel findet und den nichts in der Welt zu zerbrechen vermögen scheint.

Dieses Weib, das in der tiefsten Niederlage seines Lebens sich noch stolz und edel wie eine Königin gebärdet, steht nicht allein mit seiner tödlich getroffenen Liebe da. Ueber die ganze Bildfläche zerstreut finden sich Frauengestalten, aber solche, die die Herrschaft über sich verloren haben. Sie brüllen ihr Unglück hinaus oder hinauf, wo niemand hört und niemand antwortet.

Diese Totenklage hat keinen katholisch-religiösen Charakter. Ihr ermangelt jener süßliche Weihrauchduft, der in den Spätwerken Tizians z. B. die Durchsichtigkeit der Kunstsphäre vernichtet.

Ich möchte die Vermutung aussprechen, daß in diesem Werk ein 75-jähriger sich zu dem bekennt, was er bis zu seinem 75. Lebensjahre mindestens nach außen hin ignoriert hatte: zur Macht und Hoheit der Geschlechtsliebe. Ich sehe das erotische Element allerdings nicht im Inhalt, der der isolierende Schmerz ist, nicht in der Form, die zerrissen ist, sondern in der — Arbeit; darin, mit welcher Liebe die Körper des liegenden Jünglings, des sitzenden Mädchens, des aufrecht stehenden Vollweibes und des auf Frauenschoßen gebahrten Leichnams geformt, darin mit welcher tiefen Glut diese Formen durchtränkt sind.

Das Werk hat für die Entwicklung des Reliefs eine nur mittelbare Bedeutung, von der erst später die Rede sein wird. Für die Geschichte der dramatischen Komposition gar keine. Und trotzdem enthält es derartig geniale Züge nicht nur im Einzelnen, auch in der Art der Zusammenstellung von Einzelheiten, daß es sich ohne Weiteres als das Werk eines ganz großen Meisters dokumentiert.

3. CHRISTUS AM ÖLBERG.

Zu diesem Relief hat Donatello wahrscheinlich nur die Zeichnung entworfen, diese aber mit Bestimmtheit. Dargestellt ist Christus in seiner schwersten Stunde. «Mein Vater ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht wie Ich will, sondern wie Du willst. — Und er kam zu seinen Jüngern, und fand sie schlafend, und sprach zu Petrus: Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?» Die Bibel spricht nur von drei Jüngern, die Christus bat, bei ihm zu bleiben und mit ihm zu wachen, da seine Seele betrübt war bis in den Tod. Der Komponist des Kanzelreliefs bringt auch die übrigen acht Jünger (alle außer Judas) an. So sehen wir im Zickzack aufsteigend mit dem Blick ein Gewimmel von Schlafenden und erst hoch oben allein für sich den einzig Wachenden, im Kampfe mit seinem Schicksal. (Siehe Tafel XII.)

Wir sehen zufolge der Anbringung und der Art der Verteilung der vielen Schlafenden den Einzelnen, den Ringenden, den Leidensfähigen wirklich einsam. Wir brauchen hier nicht aus unserer Bibelkenntnis heraus ergänzen.

Das Relief hat mit den erhabenen Kunstwerken — deren Zahl begrenzt ist — dies gemein, daß sein Inhalt dem bloßen Ablesen spottet.

Es, wie Semrau getan hat, einem Künstler zuschreiben, der kompositionell nichts Künstlerisches auch nur im Kleinen zu leisten vermochte, halte ich daher für recht mißglückt. Keiner der Gehilfen Donatellos würde fähig gewesen sein, das Motiv des Schlafens elfmal zu variieren wie es hier der Fall ist. Nicht einmal das also . . .

Es sollte an dieser Stelle nur das Moment aus der Darstellung herausgehoben werden, das zusammenfällt mit dem in der Beweinung betonten: das Moment der Deposition oder der Trennung des Einzelnen und seiner Verselbständigung.

Hierfür leistet das Relief — als solches — nicht mehr das ihm Zugemutete. Ein derartig extremer Individualismus sprengt seine Grenzen. Wir erleben nun eines der seltsamsten und erhebendsten Schauspiele auf der Bühne menschlicher Wirklichkeit: die abermalige innere Umwandlung oder Fortentwicklung eines Greises. Die paduanischen Reliefs zeigten uns Donatello — als Sechziger — fast völlig abgelöst von «seiner Zeit»: ihr gegenüber gleichsam in einem Abstände, der eine klare Uebersicht gestattete; als einen Chronologen der Zeitseele, der jede subjektive Teilnahme und Zugehörigkeit auszuschalten schien.

Zehn Jahre später — als Siebziger — hat dieser Künstler sich gänzlich abgewandt von dem Außen, von denen «um ihn» — von seiner Zeit. Er steht jetzt gleichsam mit dem Rücken gegen sie. In der «Beweinung» hockt auf allen Leiterstufen des Schmerzes seine eigne Seele, und auf dem Oelberg ringt — während die Welt schläft — nur einer mit dem Schicksal: sein ureigener Wille.

4. CHRISTUSTRIOLOGIE.

(Christus im Limbus; Auferstehung; sog. Himmelfahrt.)

In zeitlich unmittelbarer Folge vollzieht sich die letzte und letztmögliche Umwandlung: der Einsamste berührt sich mit der ausge dehntesten Allgemeinheit: die höchste Individualität verkörpert die Sehnsucht der Masse. —

Die drei Tafeln an der Vorderfront der rechten Kanzel zeigen uns das Werden und Sein dieses Endzustandes eines jugendkräftigen Menschen, als er nahezu 80 Jahre alt war.

Eine dreifache Aktion ist dargestellt: die Erweckung der Toten; das Erwachen vom eigenen Tode; die Erhebung der Allgemeinheit zu dem Wachen — «Erlösten».

Und dieses Dreifache ist als ein zusammenhängendes Drama gedacht: es ist der Epilog Donatellos.

Die neue, bisher ganz mißverstandene Reliefform, durch welche er sein Letztes ausspricht, sich im lauschenden Raume unseres Auges festsetzt, ist vorerst der Anschauung näher zu bringen und zu deuten.

Christus im Limbus (Höllenfahrt).

Wir sehen eine einzige Menschenmasse, in ihrer Mitte von überragender Größe Christus: von rechts und links von vorn und hinten von unten herauf drängt alles nach ihm hin: sein Kommen wirkt wie einbrechende Lichtwellen in die Kerkernacht des Lebens: alles Lichtbedürftige kristallisiert sich um ihn. Der Vorgang spielt sich in einem ungedeckten Raume, in einer Nische ab. (Siehe Tafel XIII.)

Das ungewohnte einer solchen Darstellungsweise im Relief hat u. a. auch den Irrtum gezeitigt, als handle es sich hier und in den beiden folgenden Tafeln um vorgesetzte, bzw. in eine Nische eingesetzte Freifiguren. Der Freiplastiker, der sich nicht mehr anders zu helfen weiß, käme hier zum Wort.

Man sah in der Abdachung des perspektivischen Reliefs umso mehr eine Verletzung, bezw. Negierung desselben, als man sich daran gewöhnt hatte, die malerische Atmosphäre mit der des Reliefs zu identifizieren. Für die Freiplastik versteht es sich ja nachgerade von selbst, daß die wirkliche Luft, der sie ausgesetzt ist, sie gar nichts angeht; daß es keinen andern Rahmen für sie gibt, als den ihrer eignen Materialoberfläche und Umrisse; daß sie ihr eignes Licht mitbringt — wie das Gemälde; daß der Hintergrund, den man ihr gibt, für sie nicht mehr bedeutet als für das fertige eingerahmte Gemälde.

Nach dem, was in dieser Arbeit als besonders charakteristisch für das Relief zutage gefördert wurde, darf wohl als erwiesen gelten, daß es kein Mittelding ist zwischen Malerei und Plastik, sondern nichts anderes als eine Art der Plastik. Die plastische, bezw. die Reliefmasse kann, erst einmal künstlerisch differenziert und geformt, in keinem andern Sinne von dem Licht und der Luft von oben her betroffen werden als die Masse der Statue.

Das «Gesetz» also, das Donatello in den Kanzelreliefs durchbrach, überschritt, war eines, das nie . . . von innen heraus gesetzt, geboten war. Er eröffnete eine Freiheit, die längst vorhanden war, aber — latent. Bedingt haben diese Freiheit nach oben wohl erst die beiden andern Tafeln. Wer sich aber in die Darstellung der Höllenfahrt versenkt, sich ganz auf die herrschenden Bewegungsrichtungen konzentriert, dem wird weder der Nischencharakter noch das Fehlen der Decke zum Bewußtsein kommen.

Die Zusammengehörigkeit der drei durch Nischenwände getrennten Darstellungen kommt in dem laufenden vorragenden Kanzelgesims, das doch jede einzelne Tafel wenigstens indirekt deckt, gültig zum Ausdruck.

Der ungeheure Fortschritt, der mit dem neuen Moment raumpsychologisch verbunden ist, soll erst nach Besprechung des Gesamtwerkes erörtert werden.

In der «Höllenfahrt» ist gegenüber den paduanischen Reliefs — wenn wir von Kopftypen, Gewandbehandlung u. dergl. absehen und uns nur auf die spezifischen Reliefmerkmale beschränken — ferner dies neu, daß alle Figuren, die zur Darstellung gehören, sich zu einer Gruppe verbinden; und daß es innerhalb dieser Menschenmasse eine Hauptperson gibt.

Man hat dies Werk mit der «Beweinung» an der linken Kanzel verglichen. Semrau sagt wörtlich: «Wie dort die Linie der Köpfe allmählich nach rechts hin sich emporhebt, so schiebt sich hier die bewegte Gestaltenmasse nach links und der Höhe hin zusammen. Es ist

dasselbe Prinzip der Massenzusammensetzung und es erscheint undenkbar, daß nicht auch diese Szene (der Beweinung) auf den Zusammenhang mit andren, auf ein Gegenstück angelegt sei». Vor- und Nachsatz sind falsch. Die «Beweinung» ist im «Prinzip» eine Massenauflösung und die angedeutete Bewegung nach links, wo ein Menschengewühl, aber keineswegs eine Gruppe entsteht, findet nicht ausschließlich genug statt, als daß man sie mit der Höllenfahrt vergleichen könnte. (Bezeichnender Weise paralytisiert dort eine Richtungsachse die andre, macht ihr Vorhandensein unfruchtbar.) Hier wiederum ist die Verdichtung keineswegs am Endpunkt der Bewegung, sondern im Zentrum.

Zum ersten Mal bei Donatello gibt es eine eigentliche Hauptfigur einen «Helden» und dieser befindet sich nicht an der Vorderfläche, sondern wird durch andre vorgelagerte Figuren zurückgeschoben.

Auf den paduanischen Tafeln war es umgekehrt. Jedesmal, selbst in der Herzauffindung, wo es Schwierigkeiten machte, war Antonius der Wundertäter, vorn. In den Reliefs der rechten florentinischen Kanzel konzentriert sich die Bewegung in der Hauptfigur, in Christus. Dieser tritt zurück, weil er — Mittelpunkt wirkt. (Es ist beachtenswert, daß obwohl von allen Seiten die Figuren ihn umzingeln, kein Kreis entsteht, sondern die Grundform des dramatischen Reliefs, das Rechteck, gewahrt bleibt.)

Es gibt in dem Epilog Donatellos keine in Gruppen gesonderten Massen (keine Zerlegung der Gefühle) mehr, nur noch die Masse und den Held in einer Gruppe.

Die Auferstehung.

«Kam wohl eine neue Erkenntnis
zu dir, eine saure, schwere?
Gleich angesäuertem Teige lagst du,
deine Seele ging auf und schwoll
über alle ihre Ränder. —»
(Zarathustra, der Genesende.)

Es handelt sich um die Sichtbarmachung dessen, was in der Bibel gleichsam «hinter der Szene» sich vollzieht. Der Künstler ist bei dieser Darstellung durchaus auf seine eigne Schergabe angewiesen. Die häufigste Gestaltung der Szene ist die, daß Christus mit verklärtem Antlitz, die Fahne wie ein Sieger schwingend, sich über den Sarg erhebt. Die Interpretation Donatellos weicht wesentlich davon ab. Einen Menschen gibt er, der in seinem sackhaften geblähten vor Fülle fast berstenden Umriß an einen Erdenkloß erinnert; einen Menschen, der

alle Erdschwere und die schwerere Last einer vom Leben gezeichneten Seele aus dem Sarkophag des Diesseits heraufschleppt, um mittels der Gewalt solcher Last das Diesseits zu durchbrechen. (Siehe Tafel XIII.)

Ich werde nie beweisen wollen, daß Donatellos Christus, so beladen wie er ist, in dieser übertriebenen Materialitäts-Geistigkeit, dem Himmel und jeder damit verbundenen Vorstellung entwachsen ist.

Aber gewiß ist, daß der «Himmel», der hier leicht einzuschmuggeln war, daß die Jenseitspose und der Jenseitstrost nicht nur fehlt, sondern tatsächlich weggefegt ist durch die Erhebung eines Menschen — zu seiner eigenen Höhe.

Es soll von dem gesprochen werden, was gesehen werden kann . . . nicht muß. (Die Abbildung allein vermittelt nur eine unzureichende Vorstellung.) Christus ist dargestellt, während er in der hinteren linken Ecke aus dem Sarg steigt, das eine Bein schon schwer auf den Sargrand stemmend, das rechte langsam nachziehend. Er ist so voluminös, daß er die beträchtliche Rauntiefe für sich allein zu beanspruchen scheint und dies, obwohl sein Leib wie mit Seilen zusammengeschnürt ist, Er ist verwachsen mit dem Hintergrund, aber seine Bewegung, obwohl schwerfällig, ist so gewaltsam, daß man fühlt: noch ein Kurzes, und er wird sich gänzlich losreißen, alte Höhen überhöhen und sein ganzes Sein über den Raum verbreiten. Schon jetzt, da sein Körper noch vorgebeugt, in sich hineingeschoben, der Kopf so tief geduckt ist, daß ihn die Höhle der hochgeschobenen Schultern wie mit Zangenscheeren festhält, da er also noch nicht etwa dreiviertel seiner Größe entfaltet hat, überschneidet er den gegebenen architektonischen Rahmen. (Eine Bedeckung des «Raumes» ist nicht mehr denkbar.) Gesehen kann ferner werden, daß in diesem Relief die Horizontaltendenz die herrschende ist: diesem Christus wurden nicht nur nicht Schwingen verliehen, die in die Leere des glaubenssatten Himmels hinauf verhelfen, sondern — man beachte den festgeschlossenen Umriß mit den rhythmisch sich wiederholenden Einschnürungen — das Gegenteil: Fesseln wurden um seine Glieder gelegt, Lasten auf seinen Rücken gewälzt und — «nun siehe du zu . . .» Dieser Christus — man sieht es — wird nicht höhersteigen als zu seiner eigenen Höhe. Und man sieht auch die Wegrichtung, die allein er einschlagen kann. Wegweiser sind uns die beiden Bogen, die im Hintergrunde angebraecht sind; die Anordnung der schlafenden Soldaten, die Profilstellung des Christus selbst.

Wir betonen indessen hiermit zu stark das sekundäre, das Zukunfts-

moment dieser Darstellung auf Kosten des primären, das in der Augenblicksbewegung sich erschöpft.

Es handelt sich um die Komposition eines Bewegungsmomentes, der das Vorher und Nachher in sich begreift, um die Entladung des von zwei Seiten her gepreßten, mit Explosionsstoff gepfropften «Jetzt». Die Genialität der Auswahl dieses Momentes wird vielleicht dann einleuchten, wenn ich hinzufüge, daß sie (die Auswahl) erst zwei Generationen später und auch dann nur von einem, nämlich Michelangelo wieder getroffen wurde.

Es gilt sich noch davon zu überzeugen, durch welche Mittel Donatello das Jetzt und gerade d i e s e s Jetzt «gebunden», an die unverrückbare Mauer der «Ewigkeit» gebannt hat.

Zwei Richtungstendenzen geraten hier in Konflikt: die eine bezeichnet durch die Bewegung des Fahنشleppers und die andere bezeichnet durch die Diagonale, die vom Helmbusch des rechts liegenden Soldaten ausgeht, ihre Fortsetzung in den Wappenspeeren findet und direkt zum Gesicht des Auferstehenden hinführt.

Das eine Resultat dieses feindlichen Linienspieles ist, daß der Kettenflüchtling aus dem Gefängnis des Diesseits noch auf dessen Schwelle eingeholt und festgehalten wird — nicht von Menschenarmen, sondern von Armen, die Diener einer höheren und tragischeren «Gerechtigkeit» sind.

Das andere Resultat ist enger begrenzt; sein Inhalt ist die Physiognomie des Selbstbefreiers. Gewaltsam werden die Sehkräfte unseres Auges zu diesem Gesichte hingezerrt, um ebenso gewaltsam von der Furchtbarkeit seines Ausdrucks zurückgeschlagen zu werden.

Erwarteten wir, daß es Schmerz oder Mitleid oder Seligkeit vertrate und übertrage? Wir erwarteten jedenfalls nicht . . . ein heißeres Brüllen der Verachtung. Das aber tönt — wenn auch nicht den Ohren — aus diesem Mähnenkopf. Es ist wahrlich nicht das Gesicht eines Bauern, eines Verwahrlosten, eines Verwesenen, eines Blödgewordenen . . . es ist ein «Gesicht»: eine Vision der Verachtung, die aus einer langen Kette von Erfahrungsqualen ihren Stoff sog.

Nicht einem wirklichen Menschenexemplar sind die Einzelzüge entwendet, sondern dem Vorrat an Gesichtern den die altgewordene Seele in sich selbst birgt, um sie durch Verkettung noch unkontrollierbarer physiologischer Umstände in «Gesichte» und diese mittels noch komplizierterer Ursächlichkeiten in Bildform umzusetzen.

Indem hier jede Linie, sei es die einzelne des Haares, Kinnes, Mundes, Auges, der Nase, sei es der Gesamtumriß des Schädels

nur auf den e i n e n Ausdruck hin gewählt und zusammengestellt wurde, entstand ein Kopf von ebensolcher psycho-physischen «Uebertriebenheit», wie wir sie schon bei dem Leibe konstatierten.

Der so gestaltete, gewordene Kopf, auf den die mikroskopischen Zellen des Raumkörpers sich sämtlich beziehen, genügt der hohen Forderung, die dadurch an ihn gestellt wird: der Brenn-, der Glühpunkt eines Universums zu sein. Er ist der Träger einer «Stimmung», eines wachen Seelenzustandes, und überträgt sie auf den ganzen Raum, wie dieser — in seiner weiteren Bedeutung — sie auf ihn.

D i e s o g e n a n n t e H i m m e l f a h r t.

Vollzogen ist in diesem Relief, worauf die beiden andern ruckweise vorbereiteten: Christus hat sich vom Banne des Hintergrundes befreit: er hat sich selbst zum Hintergrund — erlöst. Zum Hintergrund untergrund alles Menschlichen.

Wir sehen ihn im strengen Profil in der «Höllenfahrt», in $\frac{3}{4}$ Profil gedreht in der «Auferstehung», in reinem en-face uns zugekehrt jetzt. Seine Gestalt «ringt» nicht mehr, er gehört zur Massenfläche, wie diese zu ihm. Durchgeistigt ist nun alles: gewandelt und zu seinem Ende geführt der Gedanke von Tod und Leben — der Reliefgedanke.

Psychologisch das Unerhörteste scheinen mir die drei untereinander grundverschiedenen Christi zu sein. Nicht nur im Quattrocento, auch in späteren Jahrhunderten ist dem Künstler Christus solchermaßen ein «Typus», Verkörperung eines allgemeinen Inhaltes, daß er mindestens innerhalb e i n e s Cyklus (wie in den verschiedenen Szenen der Passion) den gleichen Körperbau, die gleichen Grundzüge des Gesichtes darstellt.

Man sehe dagegen, was Donatello tut: in der Höllenfahrt gibt er einen «Mann» von großer kräftiger Konstitution. Die Mächtigkeit seines Körpers kommt durch die grandiose — Dürersche Gewandbehandlung zum Ausdruck. Auf diesem markigen Unterbau sitzt ein harter Schädel, in dem die Einzeichnungen des Lebens doppelt stark sprechen. Stirn, Nase und Augen lassen an einen forschenden Gelehrten denken. Wenn die ganze Figur aus ihrem Zusammenhang genommen uns vor Augen käme, würden wir sie aus stilkritischen Gründen wahrscheinlich um 1510—20 «ansetzen» also um 50 Jahre zu spät.

In größere Verlegenheit würde uns aber der folgende, der aufer-

stehende Christus bringen, wenn wir ihn ohne Wissen um seinen Urheber zeitlich einordnen sollten.

Dieser Körper ist eben weder ein Abbild der Wirklichkeit, wie sie zu einer bestimmten Zeit für «wirklich» angesehen wurde, noch ein Abbild des Körper i d e a l s irgend einer Zeit, sondern einzig der Ausfluß e i n e s Hirnregimes.

Der Individualtypus des dritten Christus endlich ist eine Vorwegnahme dessen, den der alte Rembrandt — 200 Jahre später — «schafft». War der Leib des Vorangegangenen von raubtierischer Gewalt — außermenschlich — hypertrophisch, so ist der des Auferstandenen überschlank (man beachte wie jedesmal in den drei Fällen das Gewand mit jeder Falte, jeder Fläche und jeder Brechung sich der seelischen Körperverfassung anpaßt). Auf einem Körper also, dessen Sprache Orgelmusik ist, ruht ein Haupt mit einem Ausdruck als ob züngelnde Leidenstammen aufgezehrt würden von einem Brennspiegel heiter strahlender Seelensonne. Und dazu eine Gebärde, in der das Wissen um das Maß alles menschlichen Sehns liegt, und das Heiligen-Bewußtsein es beschwichtigen, das Gott-Bewußtsein es erfüllen zu können: die zu-messende Gebärde des Segens.

Man hat, ohne sich im geringsten darum zu kümmern, was hier vorgeht, als Vorwurf ausgesprochen, daß diese Darstellung eher einer Bergpredigt als einer Himmelfahrt gleiche. Geschrieben steht: Aber die elf Jünger gingen nach Galiläa, auf einen Berg, dahin Jesus sie beschieden hatte. Und da sie ihn sahen, fielen sie vor ihm nieder; etliche aber zweifelten. Und Jesus trat zu ihnen, redete mit ihnen und sprach: Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. — Seine letzten Worte aber lauten: Ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.

Diese Szene ist dargestellt. Der Moment, da Christus den Jüngern seine ewige Nähe kündigt; wenn man will also — das Gegenteil einer Himmelfahrt. Die kleinen Engel vermitteln nicht zwischen Himmel und Erde, sondern zwischen Geist und undifferenzierter Masse. Vielleicht absichtlich ließ der Künstler den einen nackten Fuß sehen, um das Stehen des Christus auf festem, erhöhtem Boden zu markieren.

Alle die knieenden Figuren nun, die innerhalb der Nische angebracht sind, führen zu Christus hin. Sowohl diejenigen, die in schräger Linie zu ihm von zwei Seiten her hinaufdrängen, als die, die in horizontaler Lage angeordnet sind. Sie sind schichtweise untereinander verbunden: ihr Ausgangs- und zugleich Zufluchtspunkt ist der Erlöser. Dieser spielt hier scheinbar die «Rolle» des Relief-

hintergrundes. Die Reliefmasse schrumpft gleichsam zu einem höchst-geistigen Knotenpunkt zusammen; das Relief als solches (in seiner Tiefenzuspitzung) repräsentiert somit einen extremen Individualismus, der — im Gegensatz zur Beweinung — hier reliefmöglich wird, weil er sich mit extremem Sozialismus berührt. Dargestellt ist der selige Dämmerzustand einer idealsüchtigen Menschengemeinschaft, die durch das Beispiel der Selbsterlösung eines Einzelnen in den Besitz eines Ideals gelangt. Oder, die Sehnsucht der Masse, die greifbare Formen annimmt, — die Körperform einer erlesenen Individualität.

Dargestellt ist dies durch die Form der perspektivischen Reliefgruppe. Wie diese sich im Raume und in welchem Raume anordnet, das ist die letzte Frage.

Wir sehen durch das Geländer fast gewaltsam die Dammschicht der ideellen Vorderfläche, sowie die Horizontalrichtung betont. Dazu kommt Tiefen- und Höhenbewegung. Wir sehen ferner durch die eine Facefigur das Widerspiel zu den drei Richtungstendenzen ausgedrückt: dem nach Hinten entspricht sie durch ein nach Vorn, dem Hinauf durch ein Hinab, der Ausdehnung durch Zusammenziehung. Und dieses dreifache Wechselwirken vollzieht sich innerhalb eines festen Dreieckumrisses.

Es ist eine selbstherrlichere, «freiere» Gruppe als die paduanische: sie hat nicht nötig mit einer anderen Gruppe, oder auch nur mit einem architektonischen Raum den Ansichraum zu teilen. Dieser hat sich bis auf einen minimalen Rest in ihr selbst manifestiert. Der nur illusorische Raum ist geschwunden. Die Decke ist in Nichts zerflossen und die seitlichen Nischenwände besagen nicht mehr als der sich öffnende und sich schließende Theatervorhang in einem mehraktigen Schauspiel. Sowohl die Grenzen der horizontalen als vertikalen Ausdehnung bilden die Menschen in sich, und zwar unwillkürlich. Es bedarf keines äußeren Geschehens, keines greifbaren «Zwecks» mehr, damit sie sich zusammenschließen. Was diese Gruppe nun wesentlich von der Freigruppe unterscheidet, ist ihr Bedingtheit (dies Wort im doppelten Sinne) durch ein Vorn (die Zeitzone) und durch ein Hinten (den niemals loslassenden Urgrund).

Ich sagte zwar, Christus selbst würde Hintergrund der Menschenmasse, er sauge die Hintergrundfläche in sich auf, aber dies ist nur relativ wahr. Es ist ganz wahr, sobald man davon absieht, daß es sich um ein Relief handelt, sobald man die figürliche Teilform abstrahiert von der Gesamtform des Reliefs als solchen. Daß aber Christus nicht absoluter Hintergrund sein kann, rührt daher, daß er

von der Allgemeinheit nicht absolviert ist, daß er Mitglied einer Gruppe ist.

Zum Wesen einer künstlerischen F r e i gruppe gehört die unverkürzte Entfaltung aller Körperteile der Einzelfigur. Wenn wir in der sogenannten Himmelfahrt die Hinterfläche uns ausgeschnitten denken, hätten wir es lediglich noch mit einer Panoptikumgruppe zu tun, mit der Illusionsroheit eines Bildes, das aus der Nähe fernwirken will. (Eine der wunderbarsten Pietàs, die Donatello geschaffen hat, befindlich im Kensington Museum, ist nach Art von Kinderbilderbogen, tatsächlich ausgeschnitten worden und belegt in ihrem verstümmelten Fetzenzustand umso eindringlicher das Obengesagte, als es sich hier um keine derartig geschlossene Gruppe handelt.

Die Anordnung der Figuren «im Raume» ist in dem Kanzelrelief eine solche, die einen sie umschließenden Raum voraussetzt. Und diesen bilden die einander parallel laufenden Flächen des Hinter- und Vordergrundes. Sie bedingen als Grenzen die Existenz des Reliefraumes und seine Tiefe. Sie haben zeitlichen Charakter; sie versinnbildlichen Uranfang und jeweiliges Kulturende. Die nichtausgefüllten Raunteile sprechen auch hier nicht als Leere. Es ist sowenig beabsichtigt als zufällig, daß in diesem Raum auch Platz ist für diejenigen, die nicht zu der durch das Ideal «gebundenen» Gemeinde gehören; für die nicht anwesenden Ungläubigen. (Schon im Salometanz, dann in den paduanischen Reliefs sahen wir, daß Donatello gerade durch Raumlücken Verschwiegenheiten des Psychischen lautbar macht. Hierfür ist auch das frühe Relief der Verkündigung in S. Croce, ferner die Auferstehung sehr bezeichnend. Donatello ist der erste, der diese beredete Formel für ein Unausprechliches findet — erfindet.)

5. DIE AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES.

Dieses Relief schließt sich eng an das vorige an. Es ist Donatello abgesprochen worden — der miserablen Gesamtkomposition und vieler dürftiger Einzelheiten wegen. Und wo es ihm zuerkannt wurde, geschah es in einer wenig schmeichelhaften Weise. Mit Bestimmtheit läßt sich sagen, daß die Ausführung nicht von Donatello herrührt. Am unzweideutigsten zeigt dies die Faltenbehandlung. Während bei Donatello in dieser Zeit die denkbarste Vereinfachung herrscht, die Falten fast so glatt gestrichen werden wie Messingbänder mit einer

Hinneigung zu flächenhaft ornamentaler Behandlung, ist im Pfingstfest eine übertriebene Plastizität, die tiefe Schattenfurchen zur Folge hat. Davon abgesehen herrscht auch sonst viel größere Unruhe in den Linien. Die Modellierung der Köpfe ist ziemlich schematisch. Bewiesen ist damit aber nur, daß Donatello an der Ausführung unbeteiligt ist (wie beim Oelberg), nichts aber für, bzw. gegen den Entwurf. Ich stimme mit Semrau überein, daß der Verfertiger der Gleiche ist, der die Kreuzigung an der andern Kanzel nach bestem Vermögen fabriziert hat. Niemals werde ich aber zugeben können, daß dieser unschöpferische Bildhauer (Bellano) aus sich heraus zu einer Komposition gelangt, die in der Anlage so hervorragend ist wie diese und die der «Himmelfahrt» so nahe steht. (Siehe Tafel XIV.)

Was sie von dieser unterscheidet, ist ja äußerlich nur die Ausparung des mittleren Raumes. Die sämtlichen Figuren verwachsen miteinander und finden ihren Mittelpunkt in Maria, die (wie auf dem früheren Relief Christus) ganz en face gegeben ist.

Es sind trotz wesentlicher Gleichheiten zu bedeutsame Unterschiede in den beiden Reliefs, als daß von einer bloßen Nachahmung seitens eines Gewerbekünstlers, der keine Ideen hat, die Rede sein könnte. Der Schwierigkeit, einem so vorwiegend literarischen, transzendenten Vorgang wie der «Ausgießung des heiligen Geistes» eine absolute plastische Bildform zu leihen, war in dieser Zeit außer Donatello niemand gewachsen.

Dargestellt ist nicht die Ausgießung, sondern die Empfängnis des heiligen Geistes — die Erfüllung der Sehnsucht. Maria und die Heiligen neben ihr, zur linken und rechten, sind reine Ergebung. Es liegt eine Sammlung in den drei Gestalten, wie sie wohl nur durch die Nähe des Genius möglich ist. Sie sind weniger und mehr als erregt. Mit angehaltenem Atem scheinen sie inwendigsten Tönen zu lauschen. Ekstatische, exzentrische Erregung spiegelt sich erst in den Gesten und Mündern der ferneren. Und zwischen diesen wiederum sind solche, die überwältigt zusammenstürzen. Diese seherische Differenzierung innerhalb einer vom gleichen Ereignis getroffenen Masse läßt nicht auf einen Künstler zweiten, oder gar noch niederen Ranges schließen. Wie reich — eben infolge der Erlebniskontraste, die linear ihren Widerklang finden — erscheint diese Gruppe; und doch sind auf jeder Seite kaum mehr als vier Figuren zu erkennen. Dieses jedes katholizistische Zuges bare Relief kann unsre Ansicht nur bestärken, daß für Donatello am Ende seines Lebens die Idee vom Urgrund zusammenfällt mit der Erhabenheit des menschlichen

Geistes, der höchsten Individualität. Alles gipfelt in Einem, dieser selbst ist nichts anderes als der Ausdruck der Allgemeinheit.

* * *

Durch diese im tiefsten Sinne soziale Lebensauffassung entfernt sich der persönlichste Bildner und Mensch des Quattrocento ebenso sehr von dem Platonismus, in den seine zeitliche und örtliche Umgebung verstrickt ist, wie er sich dem Lebensgeföhle des modernen Menschen nähert.

Es ist nicht zufällig, daß wir in den Reliefs Donatellos beständig auf Physiognomien, Gebärden, «Gruppen» stoßen, die für uns mit dem Begriff «Rembrandt» verwachsen sind. (Das Marmorrelief der «Schlüsselverleihung» im Kensingtonmuseum könnte fast ohne Abzug und ohne Ergänzung nach einer Handzeichnung Rembrandts gebildet sein.) Es ist auch dies kein Zufall, daß die Kanzelreliefs einschließlich der Beweinung in ihrem Stimmungsgehalt stark an Ibsens letzte Dramen erinnern.

Auffällig ist die Parallelität der Entwicklung, besser: «Umwandlung» der beiden Künstler. Ibsen schreibt mit 50 Jahren «Nora», mit 60 «Rosmersholm», mit 70 «John Gabriel Borkmann». Das will sagen, seine größten Wandlungen beginnen mit dem Zeitpunkt, da er das eigentliche (normale) Mannes- und Schaffensalter überschritten hat. Die (bei Donatollo fehlenden) Zwischenglieder — die Dramen, die den Zeitraum zwischen den obenerwähnten Entwicklungspfeilern ausfüllen — sagen einiges aus über das Gesetz der Umwandlung.

Insoweit als diese Aussagen geeignet sind, das Problem Genie im weiteren, das Problem Donatello im engeren Sinne in etwas aufzuhellen, möchte ich sie kurz hier niederschreiben.

Als eine tiefe Auslegung des Genies gilt, es stoße seine Werke ab. Dies kann nicht zutreffend sein, denn die «Abstoßung» ist lediglich ein Kennzeichen der Schwäche: der physischen (bei dem ungeriefen Talent, das die Reife nicht abwarten kann); der psychischen (bei dem *l'art pour l'art* Artisten); der moralischen (bei dem Gewerbekünstler).

Die Dramen, die Ibsen beispielsweise zwischen Rosmersholm und Borkmann (zwei Dramen, die für sich genommen, hinsichtlich der Sphäre in der sie sich abspielen so weit auseinanderklaffen, wie etwa die Hostendarreichung und die Auferstehung) geschrieben hat, zeigen ein Abhängigkeitsverhältnis untereinander und ein gemeinsames von «Rosmersholm». Damit gilt für das Letztere, daß es nicht nur abgestoßen, sondern wie mit einer unsichtbaren Nabelschnur noch mit

seinem Erzeuger verbunden ist. Nur in den Augen der Außenstehenden, der Zuschauer ist es ein selbständiges Etwas: der Künstler selbst ist noch nicht los davon. Man kann diesen seltsamen Zwitterzustand daher verstehen, daß das Werk eines Genies ja die Einstampfung, alter, verblichener, verschlissener Stoffe und zugleich die Einholung neuer, fremder, dauerheuchelnder bedeutet, und daß infolgedessen nicht früher von einer Fortschleuderung des Errungenen die Rede sein kann, als bis dieses ausgetrobt und — früher oder später — als abermals untauglich befunden wurde.

Wir dürfen daraus den Schluß ziehen, daß die Rückwirkung einer genialen Schöpfung auf den Schöpfer die Rolle in seiner Wandlung spielt. Daß eine wirkliche Umwandlung, eine das Ich gleichsam drehende Entwicklung ohne diese Rückwirkung vollständig ausgeschlossen ist.

Denn so steht es, — und dies allein erklärt und rechtfertigt das Größenbewußtsein, den «Größenwahnsinn» des Genies — daß zuerst das geniale Werk nur von seinem Schöpfer verstanden werden kann und nicht nur verstanden wird: das Sichbewußtwerden dessen, was man geschaffen, ist ein andres, folgeschwereres als das bloße Schaffensbewußtsein. «Ein anderes ist die Tat, ein anderes das Bild der Tat. Das Rad des Grundes rollt nicht zwischen ihnen.» Das Genie als der Einzelne, Isolierte steht nur unter der Gewalt des Selbstgewirkten, und es sind nicht wenige die da zerbrochen wurden . . . Nicht, weil sie etwas schufen, was über ihr Vermögen hinausging, was hinter ihrem Wollen zurückblieb, sondern weil die Rückwirkung des Geschaffenen, das Klüfte zu überbrücken schien, für die Erschaffer tiefere Abgründe aufdeckte — zu tiefe.

Oberflächlich scheint mir daher auch jene Auffassung zu sein, die im Einzelwerk des Genies nur das Sprungbrett sieht, von dem aus es sich zu höherer Leistung emporschwingt. Das hat im besten Falle Gültigkeit für den Arbeitsprozeß des Talenten. In Wahrheit bedarf es erst der Rück- bzw. Hinaufbildung des Künstlermenschen zu seiner eigenen Leistung — dem Produkte einer Weihestunde. Erst wenn der Alltag seiner Seele durchsetzt ist mit der neuen Weisheit, wenn diese alle Stadien der — Verdauung durchlaufen hat, wenn sie Dünger geworden ist, kann sie für ihn nutzbar sein im Interesse der Neubildung.

Mögen nun bei Donatello jene Glieder fehlen, die, wie bei Ibsen, direktes Zeugnis ablegen von der erzieherischen Rückwirkung der Tat auf den Täter, so ist doch der leere beträchtliche Zeitraum zwischen

den verschiedenen Phasen seines Werdens ein nicht minder beredtes Zeugnis dafür, daß er unter dem Gesetz der Rückwirkung gestanden haben muß.

Denn, gehörte er einerseits zu denen, die nur abstoßen, so würde die Formkraft seiner Seele früh zur Sterilität verdammt worden sein; und gehörte er andererseits zu denen, die fest mit dem Selbstgeschaffenen verwachsen, zu den Sichselbstheiligen, so würde sein *œuvre* nur die endlose Variation des gleichen Grundmotives zeigen: beides ist nicht der Fall.

6. MICHELANGELOS «MATTHÄUS» UND DONATELLOS «OPFERUNG ISAAKS».

Donatellos Formschöpfungen auf dem Gebiete des Reliefs sind verloren-einsame. Ihr rücksichtslos individueller Charakter scheint jede Annäherung und Anknüpfung durch Jahrhunderte hindurch abgeschlagen zu haben. Unfruchtbar, unnötig ist alles, was seitdem — bis in unsre Tage hinein — an Reliefs zusammengearbeitet wurde. Bei alledem, so sahen wir, bedeutet das Relief Donatellos keineswegs das Hohe Lied oder die Tragödie des Einsamen, — keinen End- oder Verfallpunkt. Ein Relief von so persönlicher Zuspitzung, daß es die Form«auflösung» in sich trägt, schuf erst Michelangelo und zwar in einem vereinzeltten Falle: durch sein unfreiwilliges Relief des «Matthäus», im Hofe der Akademie zu Florenz. Ein Werk, in dem er — ein seltsames Zusammentreffen von Umständen liegt hier vor — sich bewußt an eine Jugendarbeit Donatellos, an die Freigruppe der «Opferung Isaaks» (Campanile, Florenz) anlehnt, und das bisher von der Forschung — ohne Widerspruch — als eine unvollendete, «im Rohen gehauene» Statue betrachtet wurde. Siehe Tafel XVI.

Daß die Absicht einer Freiplastik hier vorlag, ist nicht zu beweisen. Wohl aber, daß das was wirklich auf uns kam ein Relief ist. Mehr also denn ein beliebiger Torso, der für die Reliefkunst beansprucht werden könnte, bloß weil er nicht vollständig «ausgehauen» ist. Für die Beurteilung des sogen. «Matthäus» ist wichtig, daß die für eine plastische Anschauung wesentlichen Züge Form geworden sind. Und zum andern, daß ein Mehr von Form in diesem Falle der plastischen Idee, ihrem Ausdruck Abbruch tun würde. Daß das Werk

von vornherein im Reliefsinne konzipiert wurde, dafür spricht neben der energischen Profildrehung des Kopfes vor allem die geradlinige, oben abgerundete, an eine Stele erinnernde Gesamtform des Blockes und die aufmerksame Behandlung der Fußplatten.

Durch die Profildrehung des Kopfes wird die Ruhe der linken Silhouette noch intensiver und hierdurch wiederum die leidenschaftliche Bewegung der Rechten ausdrucksvoller. Dazu kommt, daß die straff gespannte Linke im Schatten, die sich wälzende Rechte im Lichte steht. Man beachte dann innerhalb der Bewegtheit, wie stark das Knie herausgekehrt scheint, ohne es zu sein. Diese Illusion erweckt die divergierende Lage von Ober- und Unterbein auf der Fläche. In der oberen Partie wird die Herausbewegung durch den letztmöglich verkürzten Arm gegeben. Der ganze Rumpf ist in der Breitansicht gearbeitet und nur belebt durch die starken Kontrastlinien im Gewande. Wesentlich ist noch die Gegenbewegung der Schultern.

Man kann den Hauptinhalt der gegebenen Formen dahin zusammenfassen, daß einer furchtbaren Gebanntheit ein furchterregender Befreiungstrieb entspricht. Dargestellt ist das Hören auf die andere Stimme! Das Abwägen der beiden Stimmen: der Schwebezustand zwischen Ruhe und Tat. In Summa: der Zweifel.

Um uns dieses Gefühles zu versichern, brauchen wir nur auf das kaum bestreitbare Vorbild des Reliefs, auf die «Isaaksopferung» Donatellos unseren Blick zu richten. Siehe Tafel XV. Es bedarf wohl keiner besonderen Einbildungskraft, um die Form- und Ausdrucksverwandtschaft der beiden Werke sofort zu erkennen. Für die Komposition der Freigruppe zeichnet mit Sicherheit Donatello als alleinverantwortlich. (Der Anteil Rossos kann gemäß seiner Begabung nur handwerklicher Art sein.) Eine literarische Voraussetzung liegt zu Grunde: Abraham, der im Sohnesmorde innehält, als er die Stimme Gottes hört. Ein Gegengehorchender also. Gehorchend darin, daß er sich anschickt, den Sohn zu opfern (dies drückt die Ein- und Auswärtsbewegung der Glieder auf der linken Seite aus), und darin, daß er einhält, gebannt von der Stimme, die der Wendung des Kopfes nach eine jenseitige und dem Ausdruck des Auges nach eine innerst diesseitige ist: die eigne Gegenstimme. Es offenbart sich hier wieder der schon gekennzeichnete Eigenzug Donatellos, den Schein der äußeren Wahrheit ebenso aufrecht zu erhalten wie das Sein des Verborgenen, materiell Flüchtigsten, sinnlich Gelöstesten. Wir «sehen», daß hier ein Mensch im Begriff ist Unmenschliches zu tun und wir sehen den Kampf im letzten Augenblick. Aber wir sehen nicht den Ausgang dieses Kampfes.

Dargestellt ist der Schwebezustand zwischen Zwang und Auflehnung, zwischen Tat und Ruhe — das gleiche wie im Matthäusrelief. Gegeben ist auch in der Freigruppe ein unverrückbarer Standpunkt für den Betrachter (durch ihre Einordnung in eine Architektur), gegeben wie dort der streng geschlossene Umriß auf der einen, die heftige Bewegung auf der andern Seite. (Man beachte, wie hier inhaltlich Seelisches: die fürchtige Ergebung des Knaben und das nach Innenhören des Vaters, ausgedrückt durch die Profilstellung der Köpfe, eben durch letzteren Umstand restlos zusammengeht mit dem formalgeistigen Hauptgedanken: der Ungebrochenheit der Silhouette und ahne, daß solche «Zufälligkeiten» nur dem Genie unterlaufen — und nicht dem Kompagniegeist vierer Hände.) Gegeben sind ferner analog dem Relief, die flächenhafte Breite des Oberkörpers, die entsprechenden Linienzüge im Gewand; ja sogar (1425) die Kontrastschiebung der Schultern. Endlich auffallend ähnliche Gesichtszüge.

Diesen wesentlichen Gleichheiten entsprechen graduelle Unterschiede auf jedem Punkt. Jede Linie, die bei Donatello als ein ganz selbstverständliches Ergebnis eines bestimmten Vorgangs wirkt, ist bei Michelangelo mit Bewußtsein auf ihr äußerstes Ausdrucksmaß gebracht. Der Kopf ist noch energischer gewendet, die Schulterknochen stärker herausgearbeitet, die Fläche klarer, der Umriß straffer u. s. f.

Vereinfachung und Verschärfung durchgehends. Vor allem: aus zwei Personen wurde eine. Aus einer inhaltlich motivierten Aktion eine Aktion um ihrer selbst willen.

Das ist der tiefste Unterschied zwischen beiden Werken, daß bei Donatello in jeder Bewegung noch ein Zweck mitklingt, während dem Matthäus die unbedingte Zwecklosigkeit seines Verhaltens einen vorwiegend elementaren antiintellektuellen Charakter verleiht. Sein Geist ist — um es mit Richard Dehmels Worten zu sagen — von jedem Zweck «genesen», will nichts mehr wissen als seine Triebe.

Der Abstand der beiden Werke wird nicht durch ihre zeitliche Distanz von etwa 80 Jahren gekennzeichnet. Die Kultur, die aus Donatellos Gruppe spricht, hat ein höheres Niveau als die der Allgemeinheit von heute. Und doch ist es nichts als Kultur, wodurch sich Michelangelo über Donatello erhebt, also der Einzelne über den Einzelnen.

Die Opferung ist gleichzeitig mit dem Salometanz, und wir sahen, daß Donatello 25 Jahre später ein Anderer, Kulturreicherer, Seelischwacherer geworden ist und nach weiteren 10 Jahren sahen wir das nämliche Schauspiel der Entwicklung. Es erhob sich also der Gleiche über

den Gleichen — nicht als größerer Künstler, sondern als freiere Seele. Und jede Erhebung legte er dokumentarisch fest — ein für allemal — als ein Zeugnis für seine Also-Gegenwart und gegen seine Vergangenheit. Seine letzte Stufe, auf der er Michelangelo kulturell so unendlich viel näher steht als in der Opferung, zeigt gerade wegen der Nähe, der schroffen äußeren Unterschiede, die Verwandtschaft viel undeutlicher, obwohl sozusagen nur noch ein Schritt not tut, damit das Relief des Einsamen existiert.

Und alle diese Prozesse scheinen, wenn man den Matthäus wie im Spiegel gegenüber der Opferung sieht, nur dahin gezielt zu haben, jenen Gewissenskampf zu schüren und in der Flamme der Lebensqual zu läutern, damit — der Zweifel an sich geboren werde: der Nichtglaube ohne aber . . . Auch Michelangelo ist kein Ende. Aber um die Grenzen zu verstehen, die selbst einer aus ihrer Zeit so herausragenden Begabung, wie Donatello, gesetzt sind, mußten wir wenigstens das nächste sich verhakende Glied der Kette, welche sich Entwicklung — Naturprozeß nennt, ins Auge fassen.

Es gilt noch den schwierigeren, den Relieffzusammenhang klarzulegen. Die Frage, ob auch vom Reliefstandpunkte aus der Matthäus einen Fortschritt bedeutet, verlangt noch eine Beantwortung. Auf den ersten Blick scheint ein Atavismus vorzuliegen: ein Rückfall in die typisch griechische Form. Dies trifft nur teilweise zu. Weder das griechische noch überhaupt ein früheres Relief hat nur eine Figur als Gesamthalt. Und außer dem alexandrinischen, für die Entwicklung belanglosen Relief, gab es bisher keines, das Selbstzweck. d. h. nicht Teil eines architektonischen Ensembles gewesen wäre. Ob das Werk wirklich einen der zwölf Apostel vorstellt, die Michelangelo 1503 für den Dom in Florenz in Auftrag erhielt und niemals ausgeführt hat, lasse ich dahingestellt. Es ist jedenfalls, wie schon bemerkt, von vornherein nicht im Sinne einer Statue konzipiert. Es ist eine bewußte Umdeutung der Opferungsgruppe ins Relief, es hätte — selbst die ungezügeltste Schaffensstimmung vorausgesetzt — nie eine Freifigur daraus werden können. Ich halte es für ein künstlerisches Experiment und für ein verhängnisvolles. Michelangelo hat bis 1503 nichts eigentlich Michelangeleskes geschaffen. Von den ganz frühen, wenig angenehmen, antikisierenden Sachen abgesehen, stehen Skulpturen, wie die weiche Pietà in S. Peter, die unbedeutenden Apostel in Siena, der Riesen-David außer dem Machtbereich des Talentes? Wir dürfen in dem Matthäus sein erstes wirklich revolutionäres, geniehaftes Werk erblicken. Es enthält nicht «im Keime», doch in der Reliefunter-

bundenheit alle wesentlichen originalen Elemente seiner späteren Freiplastik.

Trotzdem die Figur im Reliefsinne konzipiert ist, glaubte ich sie doch ein unfreiwilliges Relief nennen zu dürfen, weil in ihr das Bewußtsein um den «Hintergrund» stärker spricht als jedes andre.

Bis zu Donatello (einschließlich seines auferstehenden Christus) ringt zwar der Mensch gegen den Hintergrund = Schicksal, das höchste aber, wozu er sich emporschwingt, ist daß er es verachtet.

Sich mit Bewußtsein gegen es aufzulehnen — dazu war seine Verachtung noch zu jung. Aber man könnte glauben, daß sie das eigentliche Erbe war, das Donatello (gestorben 1466) dem Michelangelo (geboren 1475) hinterließ. Die schmerzliche Verachtung entzündete in diesem das schmerzlichere Bewußtsein schicksalfreisein zu wollen. (Du mußt stillschweigend ergänzen: und nicht zu können.) Der Hintergrund im Matthäusrelief hat seine Glätte, seine geistige Unberührtheit eingebüßt; und damit seine elementare Bedeutung, seine Uebermacht.

Das «Relief» ist ins Stadium der Auflösung getreten.

Betrachtet man die kompositionell verwandten, später entstandenen Statuen der «Sklaven» im Louvre, so überrascht es aus logischen Gründen, daß sie bei reicherer Bewegungsfreiheit — der Hintergrund ist «besiegt» — eher noch gefesselter wirken. Nun, ihre Siegesbeute ist: — eine Illusion mehr. Indem sie die Tyrännei des Außerihnen abstreiften, erlebten sie sich als Sklaven ihres eigenen Willens. Insofern hat es wohl seine Berechtigung, wenn ich das unfreiwillige Matthäusrelief auch ein verhängnisvolles nenne. In ihm mündet und löst sich eine alte Formwelt auf, und zugleich ist es das Quellbett einer neuen. Aber es ist ebensosehr ein Markstein in der Geschichte des Bewußtseins: der seelischen Kultur.

SCHLUSS.



DAS ZEIT- UND RAUMDRAMA.



Die Geschichte des Reliefs bis zu Donatello durchläuft — im groben Umriß gesehen — drei Phasen: die vom Lyrismus über das Epos zum Drama. Am Anfang, nämlich im ägyptischen Relief, geschieht dies: in eine Masse, chaotisch und starr, kommt Trieb und Ordnung; sie beginnt zu singen: leise Lieder des Lebens, zarte sichere Töne, Rhythmen in denen das Dämmerlicht des Morgens und die Finsternis der Nacht sich kreuzen. Unterschiedlich werden Tiefen und Höhen, Flächen und Begrenzungen, schüchtern und doch bestimmt. Die Masse gebiert Formen. Aber die Masse als die große Unbekannte verschwindet nicht, wir sehen den Prozeß der Masse. Lyrisch wie die Form sind auch die Inhalte. Gedanklich rasch erschöpft, — gefühlsmäßig heute noch nicht. Im griechischen Relief ladet die Masse weiter aus. Sie ist erfahrener geworden und erzählt. Die Formen sind um vieles reicher und verlangen größere Ausdehnung, größeren Spielraum. Der stoffliche Inhalt entspricht dem: [Berichterstattung von den Festen und Kämpfen des Lebens:] ein Stück Epos. Und dann vergehen Jahrhunderte, bis in die Masse soviel Intelligenz und Gefühl und Erlebnis eingedrungen ist, daß sie ein neues Bewegungsschauspiel, diesmal ein wirkliches Schauspiel aufführen kann, dessen mise en scène sie den Händen Donatellos anvertraut.

Das sienesische Taufbrunnen- die paduanischen Altar- die florentinischen Kanzelreliefs sind nicht nur «dramatisch» — dieses allerorten angewandte Wort besagt nichts — es sind Dramen in Reliefform.

Welche nebellichte Befangenheit lagert noch über der Literaturgeschichte, die das Drama aus der Wandlung der «Idee» entwickeln — wie es gerade in besseren Büchern geschieht — und dabei das bildnerische Drama ignorieren zu können glaubt. (Als ob z. B. die dramatischen Ideen eines Rembrandt und Goya entwicklungsgeschichtlich nicht unendlich bedeutsamer wären als die schematischen eines Racine, die konstruierten eines Lessing.) Die in ihrem Akademismus erstickende Literaturgeschichte versieht es in dem, was das rollende Rad in einem Wortdrama ist. Sie hat es daher nicht vermocht, die Grenzen seines Reiches abzustecken und dies, obwohl ihr von Hebbel der «Plan» in die Hände gegeben war. «Das (Wort) Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar.» Den «Prozeß»!, das bedeutet doch, der Wesenskonflikt wird durch das Zeitgesetz bestimmt. Dadurch unterscheidet es sich ein für allemal von dem bildnerischen Drama, dessen Innenzwiespalt das Raumgesetz bestimmt.

Wir sahen, daß in Donatellos perspektivischem Relief die Zeitzone eines der Raumelemente ist. Wir fassen also den Raum keineswegs zeitlos auf: nur das Leben in ihm. Dieses steht über der Zeit, bezw. diesseits von ihr: die Zeit bespült es wie die Wellen des Meeres die Inselufer. Umgekehrt verhält es sich im literarischen Drama: hier spielt sich «das Leben» in der Zeit ab, in der kontinuierlichen Ablösung von x «Jetzt». Je weniger Zeit im Uhrsinne der Vorgang beansprucht, desto unbegreiflicher, künstlerischer, (kontrastverkrallter, konflikthaltiger) wird der kaleidoskopisch unaufhaltsame «Jetzt»lauf sein. Es gibt nur eine Grenze für Anfang und Ende dieser Jetzt: — den Raum.

Vielleicht ist das «Einsetzen» eines literarischen Dramas das unzweideutigste Erkennungszeichen des berufenen bezw. des ungebetenen Dramatikers. Mit einem Jetzt muß er notwendig beginnen, aber — wo verhakt sich dieses Zeitglied: wo fußt es auf, wo stößt es ab, welches ist die Kraft die es ins Rollen bringt? Die immanente Idee? Das hieße an Stelle des einen Jetzt deren Gesamtheit setzen, und dann: es gibt keine Idee, die nur von der Zeit und in ihr lebt. — Es stößt vom Raume ab. Denn Zeit ist Bewegung der Masse. (Der Begriff Zeit entwickelt sich erst aus den Praemissen Masse und Bewegung, d. h. an der Bewegung der Masse tritt die Zeit ins Dasein.)

Ich will an einem konkreten, von vielen Fingern schon bezupften Fall das Problem beleuchten: an Richard III. Shakespeare schrieb sein Drama. Wieso bedurfte es dazu eines Dichter-Dramatikers? Um zu beweisen, daß Richard so und so handeln muß, weil er so und so

beschaffen ist? Das ist ein logisches Rechenexempel, zu logisch um dramatisch zu sein. Oder, daß er durch seine Veranlagung das «Milieu», den Raum sprengt (bezw. dieser ihn), in den er notwendig gebannt ist — durch die Zeit in der er lebt? Das würde ein bildnerisches Drama ergeben. Und würde es außerdem einen Unterschied machen, wenn er im 20. Jahrhundert lebte? Würde er heute seinen Raum in den Schichten der Gesellschaft oder diesseits von ihr — im Zuchthaus finden? Man sieht also, die Zeit in der er lebt, ist gleichgültig: jederzeit würde er mit dem Raum in Konflikt geraten. Ich glaube vielmehr, der Existenzsinn des Shakespearschen Dramas beruht darin, daß der Held in die Zeit geworfen ist — durch den Raum. (In den dramatischen Entwicklungsprozeß durch die beharrende Lebenssphäre.) Mit dem Beginn des Dramas stößt der Held ab von der Raumwelt, die ihm seinen Charakter aufgezwungen hat. Die Zufallswellen des Zeitmeeres erfassen, tragen, schaukeln ihn, stürzen über ihm zusammen — schwemmen die Leiche an die jenseitige Raumküste, die sie birgt.

Aber der Dichter, der über den Witz des Genies verfügt, spiegelt vor: jener Held ist Herr der Zeit, nur einer Handbewegung bedarf es, um die drohende Zufallswelle flachzustreichen zu einem Spiegel der Notwendigkeit; er ist es, der die Wellen an sich zieht, um sie mit Hohn von sich abprallen zu lassen; er, sein mauerharter Wille ist es, an dem das große bewegliche schäumende Zeitmeer zu schanden werden muß. Diese wissentliche Vorspiegelung falscher Tatsachen, durch die das bizarre Leben der Zeit überhaupt unbarmherzig entschleiert wird, bekommt erst ihren tiefen, dramatischen Sinn (nicht durch die «gerechte Strafe», die den Sittenbrecher zuguterletzt ereilt) dadurch, daß der Dichter auch die Grenzen der Zeit (des Prozesses) in seine Darstellung mit einbezieht: daß er über die Bewegung des Werdens, Vergehens und Wiederwerdens hinaus auch den Stillstand in seiner unermeßlichen (= räumlichen) Ausdehnung zeigt.

Man stelle sich Richard III. vor, als der Boden unter seinen Füßen zu brennen beginnt, gehetzt nun von der Stunde, ja Minute und Sekunde, im kühlenden Blute watend, von Tat zu Tat schreitend, immer unter dem Tiktakzwang der Schlaguhr in seiner Seele. Und siehe da! am Ende seiner Vernichtungslaufbahn, seines dem Bewußtsein nach unermeßlichen Zeitverbrauches, ist nichts geändert in der Zeit: sie hat stillgestanden im Raum.

Wir alle leben unter dem Zwange der maskierten Zeit. Von denen zu schweigen, die sich begehrlieh in sie einhängen wie in den Arm

ihrer Braut, von den Abenteurern und Bewußtseinsstumpfen, — jeder auch, dem Leben Selbstentwicklung bedeutet, macht der Zeit Liebeszugeständnisse, verlangt Gegenliebe, fühlt sich bald verraten, bald benadet und endlich vernichtet durch sie.

Menschliche Sinne wurden verurteilt, sich einzurichten nach und abhängig zu machen von einer «Größe», die sich höhnischer Weise menschlichen Sinnen fort und fort entzieht.

Die menschliche Seele wird «mit dem Fortschreiten der Zeit» von diesem Konflikt mehr und mehr affiziert: einige wenige — aber was besagt hier die «Zahl» — werden sich des Zwanges bewußt und zum Widerspruch gereizt. Diese sind die praedestinierten Schachfiguren des modernen Wortdrama. Sie wollen sich aus dem Irrgewoge der Zeit heraus auf festen Boden retten: — raumsüchtige Seelen.

Ich verweise auf das späte Ibsensche Drama: es setzt in weiter Ferne von der Raumküste ein; die Wellen der Zeit sind bereits über den Menschen zusammengeschlagen. Die Schatten ihrer Leiber schwingen schweifartig an dem Lichtkörper der Seele: in keinem früheren Drama ist so um — Leben, so gegen die Zeit gerungen worden wie hier, wo sie im Uhrsinne scheinbar aufgehört hat zu schlagen. Die Sehnsucht entblößt sich, um die Glieder unbehinderter bewegen zu können: wir sehen eine grenzenlos verbitterte und ohnmächtig verlangende Raum-Sehnsucht. Ferner als je sind die Menschen von festem Boden.

Dennoch ist die Zeitillusion nicht unsre größte. Bevor der Mensch in die Zeit wächst, irrt er im Mutterleibe des Raumes: ob dieser ihn «freigibt» und wie dieser ihn ausstattet, davon hängt sein Verhältnis zur Zeit ab; das ist also sekundär-konsekutiv.

Es ist nun der Vorzug des genialen literarischen Dramas vor dem bildnerischen, daß es das Uneigentliche in den Vordergrund rückt: das Leben in der Zeit. Es ist sein ästhetischer Vorzug und zugleich seine künstlerische Klippe.

«Raum» und «Zeit» sind verkoppelte Zwillinge: eine Mißgeburt des menschlichen Geistes, — ihm früh über den Kopf gewachsen.

Eine absolute Abgrenzung des bildnerischen vom literarischen Drama ist daher unmöglich. Beide zusammen ergänzen sich zum Drama des Lebens schlechthin.

Das Raumdrama stellt den Lebensstillstand dar.

Es stellt, wenn man will, dar, wie der Zeit im Momente taumelnden Bewegungsglückes das Herz still stehen bleibt. Aber da eben der

verborgenste Bewegungsmoment selbst noch zeitlich ist, so stellt sie den Todeskampf der Zeit dar, — von ihm lebt der Raum.

Was für das literarische Drama die «Spannung» bedeutet, ist für das bildnerische der Raum-Schauer. Ihn löst es nicht nur durch seinen Darstellungsinhalt aus, sondern, wie wir bei Donatello sahen, ebenso sehr durch den Rahmen, der zeitlich ist.

Dieser Rahmen, dessen Seiten Geburt und Tod heißen, sperrt den Raum, preßt ihn. Von dessen Gegendruck, Widerstandsfähigkeit hängt es ab, wie weit die Rahmengrenzen zurücktreten müssen, wie hoch der Herzschlag der Zeit getrieben wird: das will sagen, wie tief der beweglichste aller bewegungsfähigen Körper, die Seele, entblößt wird.

Der Abhängigkeit der Erde von der Sonne verdankt der Mensch nicht nur seine Existenz, sondern auch seine Lichtnot und seinen Raumwahn.

Gleichviel, ob es sich um den Proletarier oder Selfe-made-man handelt, der mit Stemmeisenfüßen seinen Platz behauptet, — ob um den Forscher, dem die paar Himmelskörper, von denen jeder zwar etliches größer als die Erde ist, lumpige Zahlen und Punkte im Globus seines Gehirns sind, — ob um den Erfahrungs- und Nervenkomplex, der sich «Ich» nennt und = Weltraum setzt: sie alle leben in und von dem Raumwahn. Und was vielleicht mehr bedeuten will, es gilt dies für ganze Kulturepochen. Ja, man könnte vielleicht nachweisen, daß eine Epoche des Zeitwahnnes immer eine solche des Raumwahnnes ablöst und umgekehrt.

Es sei hier der Versuch gewagt, die «Kultur» des Quattrocento einmal von diesem Standpunkte aus ins Auge zu fassen; vielleicht daß dadurch für Donatellos Relief als das erste Raumdrama in der Geschichte der Kunst ein tragfähiges, historisch-psychologisches Fundament gewonnen wird.

Als die wichtigsten Kulturfaktoren jenes . . . florentinischen Jahrhunderts kommen die Politik, die schönen Wissenschaften und die bildende Kunst in Betracht. Ihrem «Charakter» nach haben diese drei Faktoren nichts Verwandtes. Sie schließen sich blind und stumpf nur auf der Oberfläche der Zeitwege zu einem Kultur-Bild zusammen.

Für die damalige Politik scheint mir nichts so charakteristisch als ihre Ziellosigkeit. Das besagt ja noch nichts gegen sie, daß sie durch das Machtgelüste und die Kampfger Einzelner bestimmt wird. Wohl aber, daß diese Einzelnen nur Fühlung mit sich selbst haben. Es mangelt ihnen jedes soziale Bewußtsein und eben aus diesem Grunde ist ihr vielgerühmter Individualismus nicht ernst zu nehmen. Wie

wenig tief er sitzt, zeigt niemand deutlicher als der namhafteste Mann der Zeit: Cosimo von Medici. Er gründet in den dreißiger Jahren die «platonische Akademie» zu Florenz! Keineswegs nur, damit man auf seinen Grabstein setze: er war auch ein hehrer Förderer der Wissenschaften. Die platonischen und neuplatonischen Ideen, die in der Akademie und schon vor ihrer Gründung durch Plethon aus Konstantinopel, durch dessen Schüler Bessarion aus Trapezunt, durch den Platoübersetzer Ficino in Kurs gesetzt wurden, waren der Geistes- bzw. Seelenverfassung Cosimos durchaus «adäquat». Für das Christentum, auf dessen sozialer Grundlage allein sich ein echter, entwicklungsfähiger Individualismus erheben konnte, fehlt der Akademie und ihrem Protektor das Organ. Doch das Christentum ist vorhanden und man glaubt sich durch einen Kompromiß mit ihm abfinden zu können. Der Kompromiß läuft bezeichnenderweise auf eine völlige Unterordnung unter «der Wahrheit des Platonismus» hinaus.

Ueber der Sättigung eiteln, wenn auch eingebornen Bildungs- triebes vergißt man — den Durst der Zeit. Abseits von ihr, eingeschlossen, eingekerkert in einem Raum, dessen Signatur ein vager kaltgestellter Pantheismus ist, wännen sie sich Herren über Zeit und Raum!

Ein Individualist war also Cosimo nicht; nur ein Egoist (im großen Stil). Windstille herrschte in dem leeren Raum seiner Seele, auf ihrem Grunde schlummerten ungestört die Wogen des Zeitbewußtseins.

Um auch von den Intellektuellen anderer Observanz zu sprechen, soweit sie Zeitgenossen Donatellos sind: so sind Poggio und Lorenzo Valla die wichtigsten, einflußreichsten Zeitphilosophen. Während der erstere, abhängig von den stoischen Lehren Petrarca's, eine Hinneigung zum Epikureismus zeigt, bekennt sich der letztere unzweideutig zur voluptas, als dem höchsten Gut des Lebens, um allerdings gegen Ende seines Lebens der christlichen Orthodoxie sich in die Arme zu werfen. Verkappte Stoiker, Entwicklungsscheue sind Beide. Dilthey (Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert, Archiv für Gesch. der Philos., IV) schreibt: «. . . man möchte sagen, daß die heroische Zeit von Florenz in der Herrschaft der stoischen Lehren zum Ausdruck gekommen ist: man fühlte wie damals als zu Rom Panaetius die höchste philosophische Autorität war.»

Diese wohlbegründete Auffassung steht meines Erachtens in schroffem Widerspruch zu der allgemeinen, märchenhaften der individualistischen Kultur in Florenz.

Ungefähr gleichzeitig mit der Gründung der platonischen Akademie wurde dort (1436) auch eine Art Gegenstück, eine geistig-geistliche gegründet: S. Marco wurde dem Fra Angelico und seiner Brudergenossenschaft eingeräumt. Diese, die von der humanistischen Bewegung völlig unberührt blieb, teilt brüderlich mit jener die Zeitentfremdung, stellt wie jene die tranquillitas (die Windstille) über alles und ordnet sich also harmonisch dem Bildeindruck unter, den wir von der geistigen Kultur gewonnen haben.

Erstaunlich ist nun, daß in diesem Jahrhundert die bildende Kunst eine Fruchtbarkeit ohne Gleichen entfalten, einen unermeßlichen Blütensegen über das ganze Land streuen konnte, während gleichzeitig die Poesie als ein ausgetrockneter, verdorrter Acker dalag. Eine Erklärung speziell dafür, daß kein einziges dramatisches Werk von Bedeutung aus dieser Zeit vorliegt, versucht Schnaase zu geben: «die Ursache liegt zweifellos in dem Individualismus, in dem die Nation von ihrem ersten geistigen Auftreten an befangen war und sich immer mehr bestärkte.» Den Individualismus einmal zugegeben: wäre er nicht ein fruchtbarer Boden für die Lyrik? Aber umsonst sehen wir uns auf diesem Gebiete nach einer schöpferischen Leistung um. Es gedeiht kein Gedicht weil der Individualismus eine Lüge ist.

Es gedeiht keine Art Zeitkunst und jede Art Raumkunst weil dem Menschen des Quattrocento der Zeitstrom, der «Lebens-Prozeß», ungehört vorüberauscht, weil er «mit Haut und Haaren» im Raumwahne lebt.

* * *

Inmitten einer menschlichen Gesellschaft von solcher Geistesverfassung haben wir uns Donatello zu denken. Aber auch mitten aus ihr hoch herausragend als eine wirkliche echte seelische Individualität mit fruchtbaren modernen Ideen. Für ihn vor allem trifft zu, was Schnaase über die Bedeutung der bildenden Kunst des Quattrocento sagt: «. . . hier tritt der Fall ein, wo bei einer das Kunstgebiet berührenden geistigen Richtung sie selbst (die Kunst) die Initiative (der Entwicklung des Geisteslebens) übernimmt und in ihrer schweigsamen und ahnenden Weise Gedanken andeutet und anregt, die erst später zu bewußtem Ausdrucke und zu praktischer Geltung kommen.»

Donatello, der viel im Hause Cosimos verkehrte, ist zweifellos mit den neuplatonischen Ideen innig vertraut gewesen. Berührt davon zeigen sich seine Reliefs. Die sie beherrschende Raumidee ist in gewissem Sinne neuplatonisch, doch nicht erschöpft durch diesen Begriff.

Was den Bildner von den Gelehrten trennt, ist, daß er sich des Raumwahnnes bewußt ist; daß ein lebendiger aktiver Wille in ihm ist, der Wille, den materiellen und ideologischen Raum zu überwinden; und drittens, daß er die Seelen-Ruhe auf Kosten des Seelen-Lebens verachtet.

Als Mensch, als Ideenträger, als Künstler ist er gleichermaßen nicht nur die «interessanteste», sondern auch die ehrfurchtheischendste Aeüßerung des italienischen 15. Jahrhundert.

TAFELN.



1



2



3

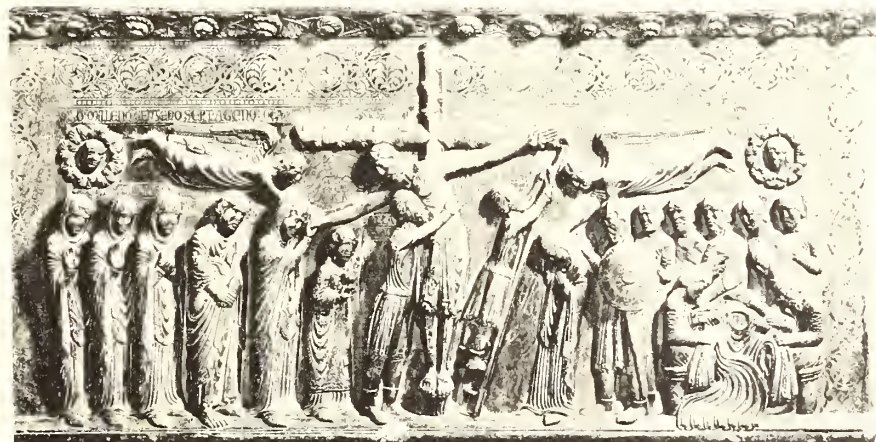
1. Relief vom Nordfriesen des Parthenon. (London, British Museum). — 2. Relief vom Marmorfriesen des Apollotempels zu Phigalia. (London, British Museum). — 3. Relief vom Mausoleum zu Halikarnassos. (London, British Museum).



1



2



3

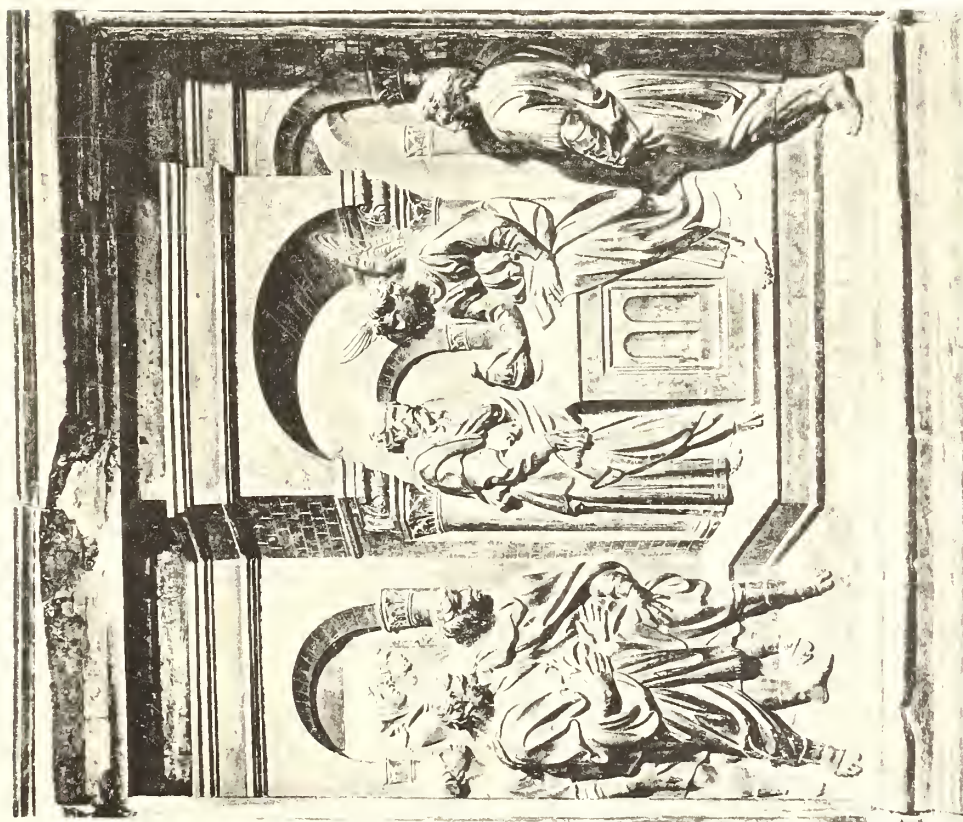
1. Athene-Gruppe vom Pergamonfries Berlin. — 2. Rossebändiger. Monte Cavallo, Rom. — 3. Benedetto Antellami: Kreuzabnahme. Parma, Domfassade.



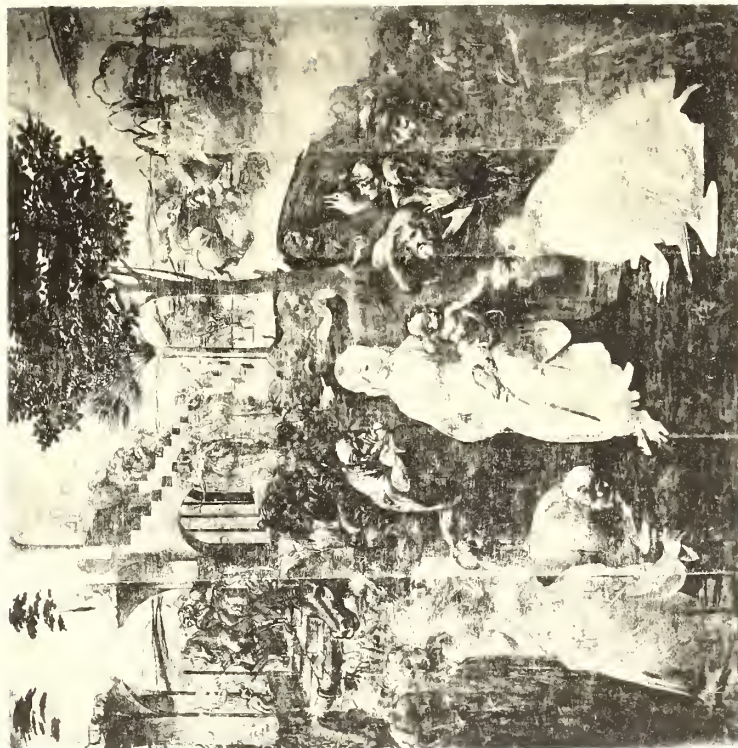
2. Ghiberti: Gefangennahme des Täufers, S. Giovanni, Siena.



1. Ghiberti: Taufe. S. Giovanni, Siena.



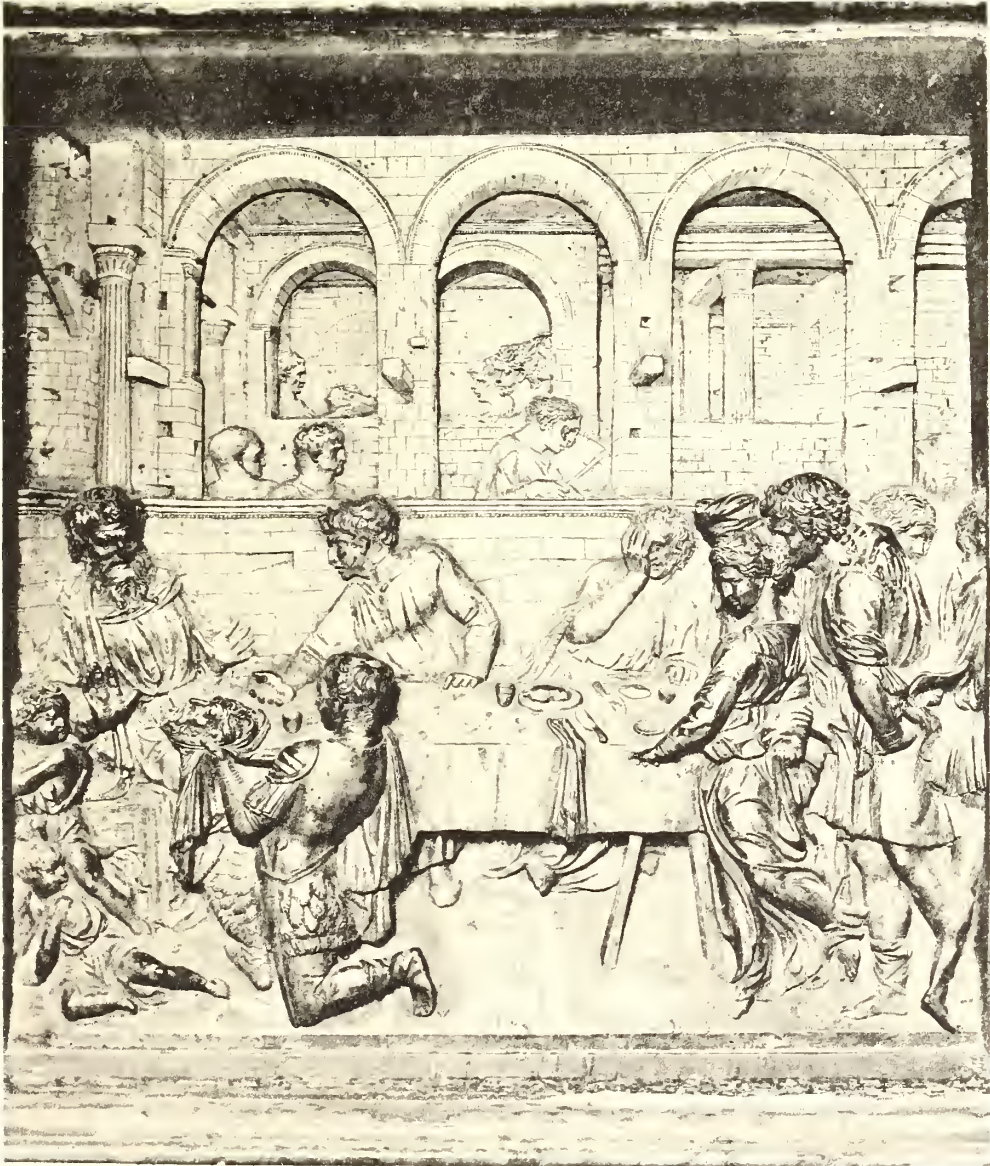
1. Jac. della Quercia: Zacharias Darstellung, S. Giovanni, Siena.



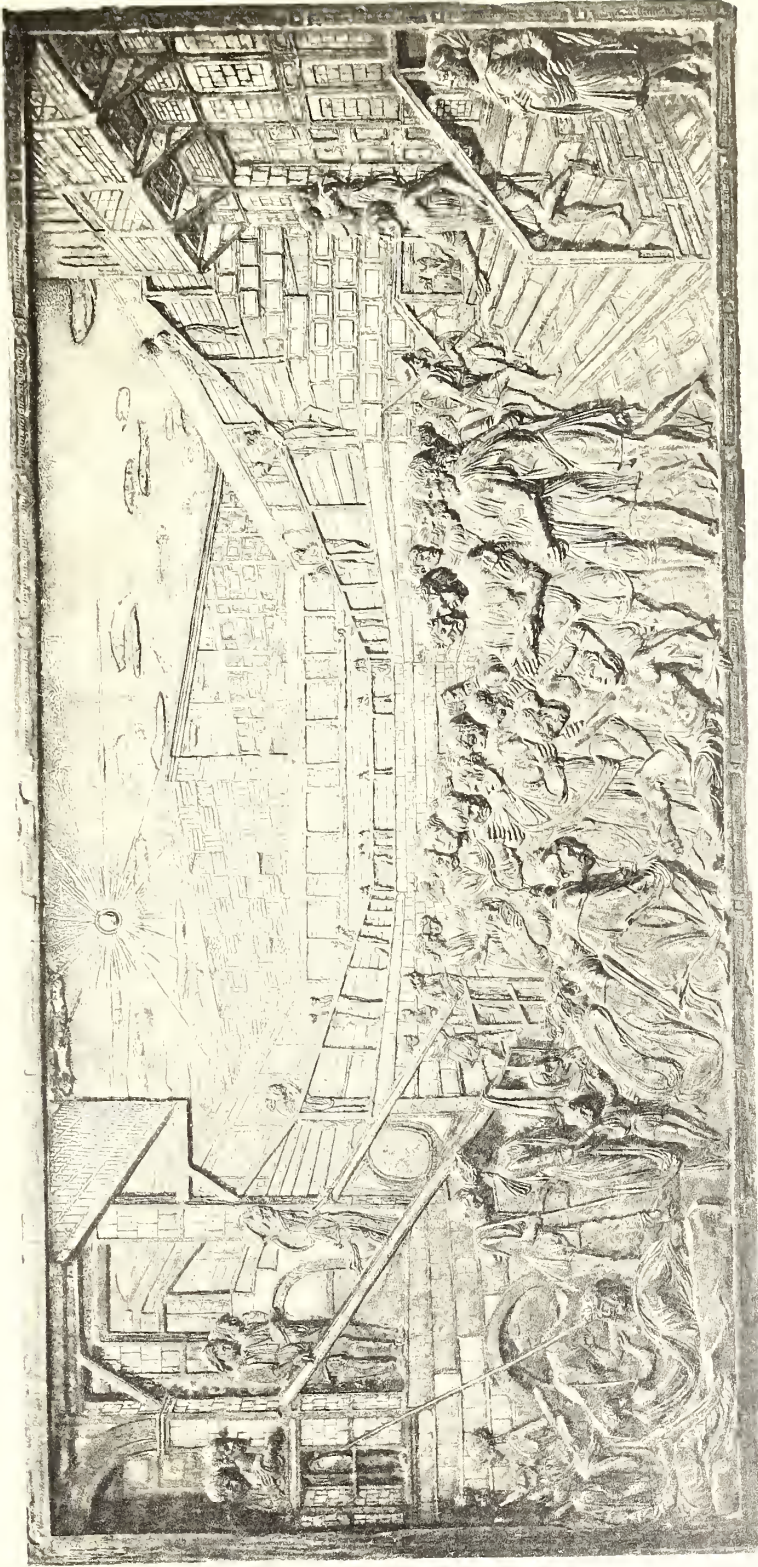
2. Leonardo: Anbetung der Könige. Uffizien, Florenz.



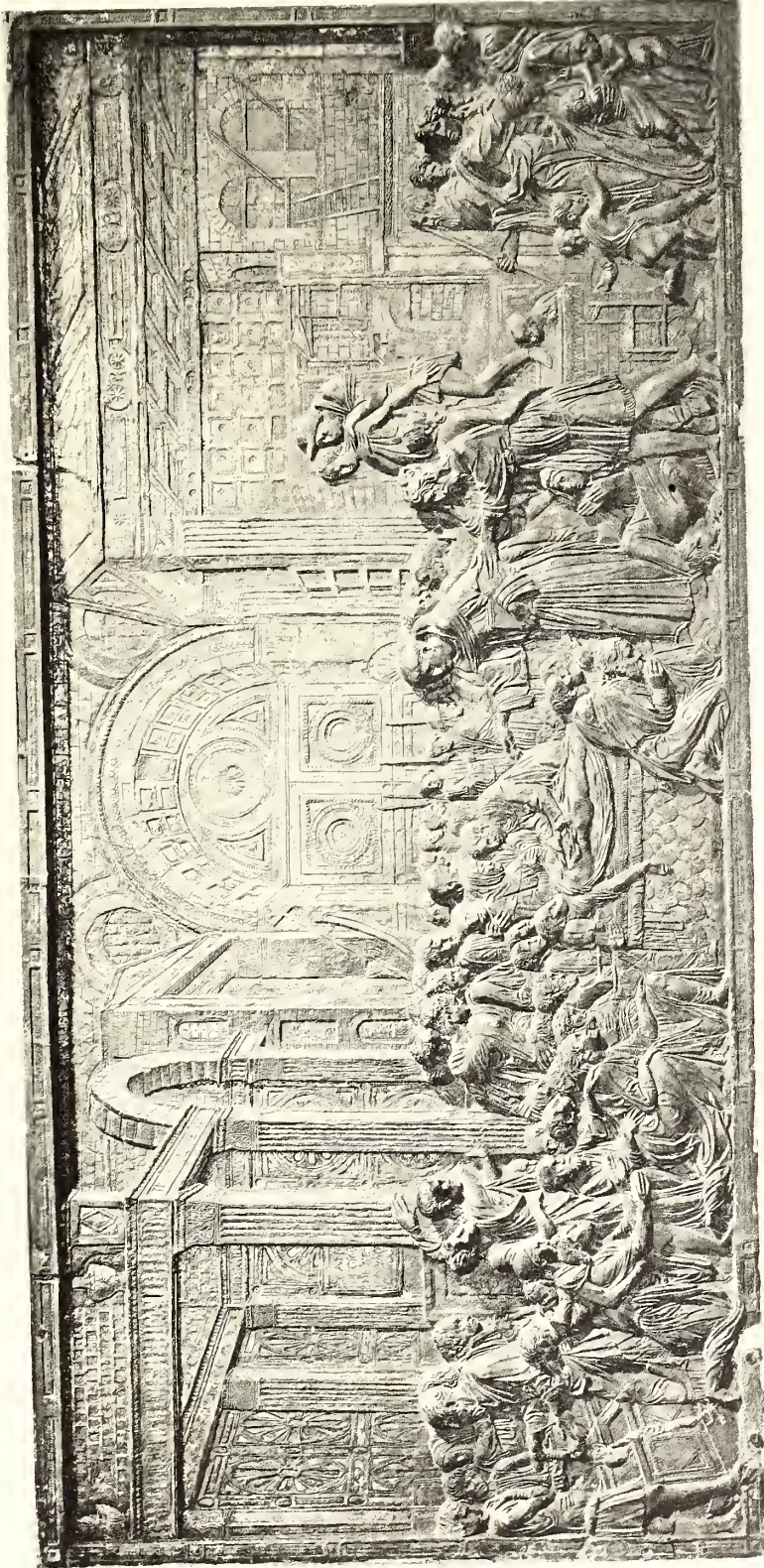
Giovanni Pisano: Anbetung der Könige. Pisa, Museo civico.



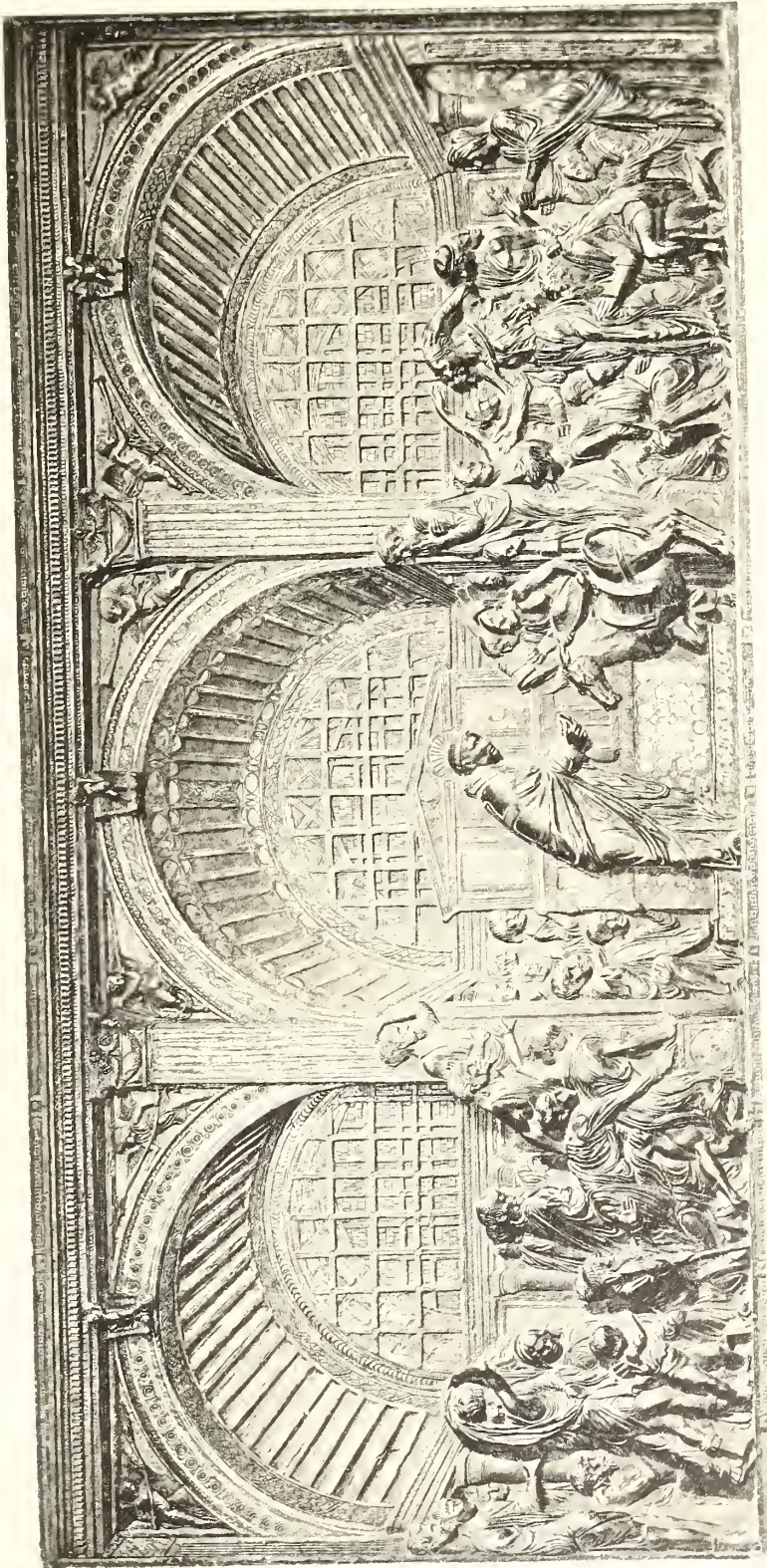
Donatello: Tanz der Salome, S. Giovanni zu Siena.



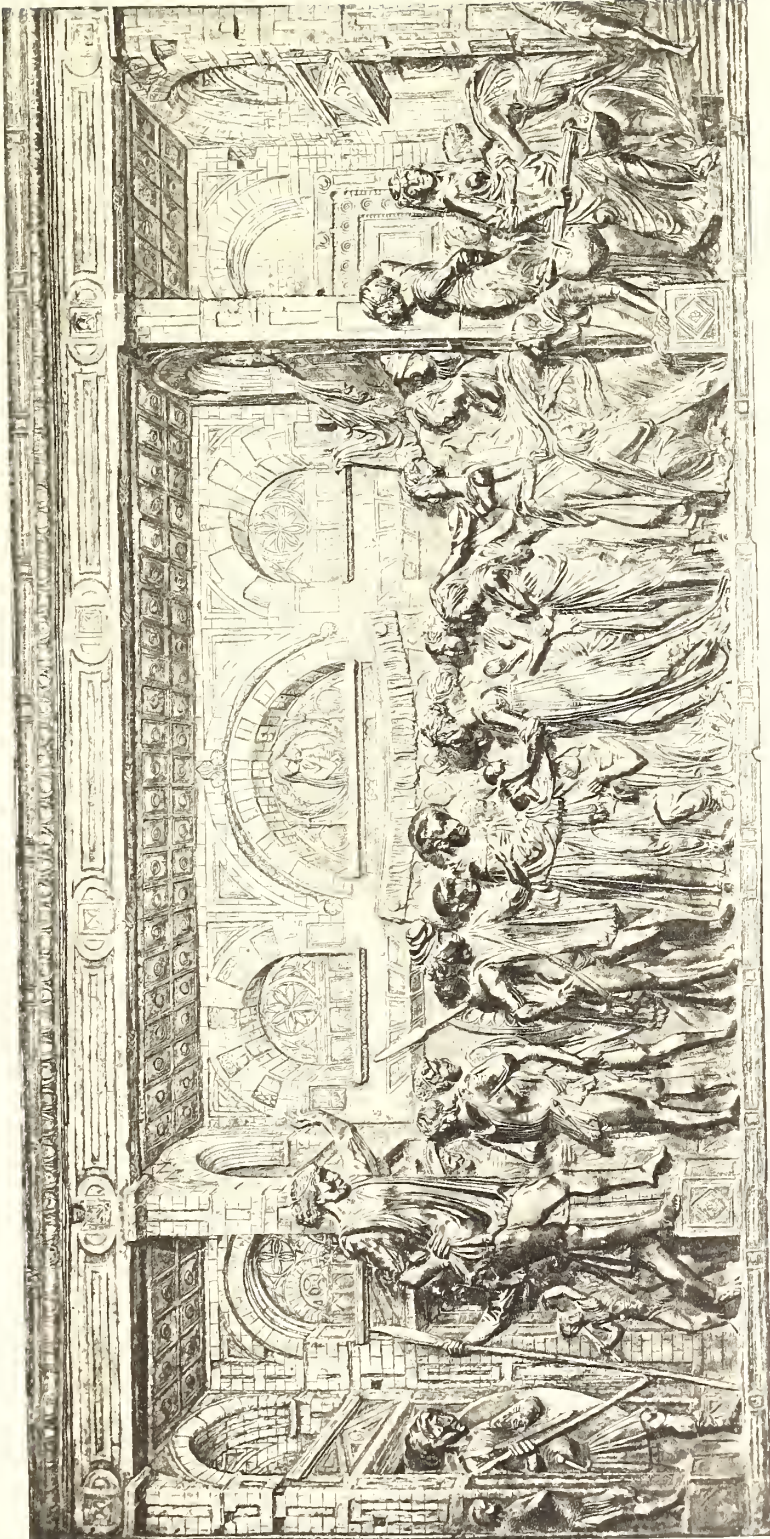
Donatello : Die Fussheilung. Im Santo zu Padua.



Donatello: Die Herzauffindung. Im Santo zu Padua.



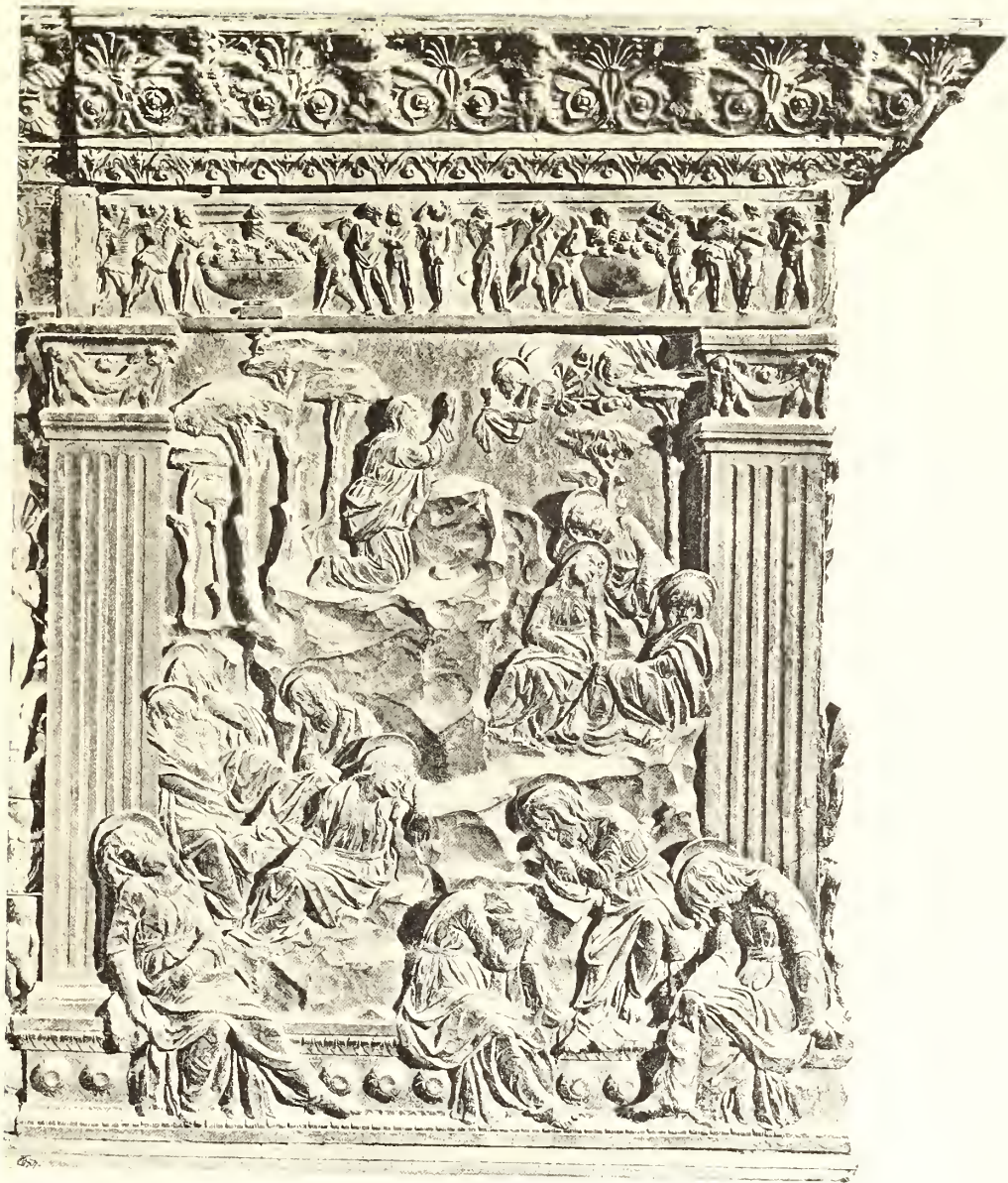
Donatello: Hostiendarreichung. Im Santo zu Padua.



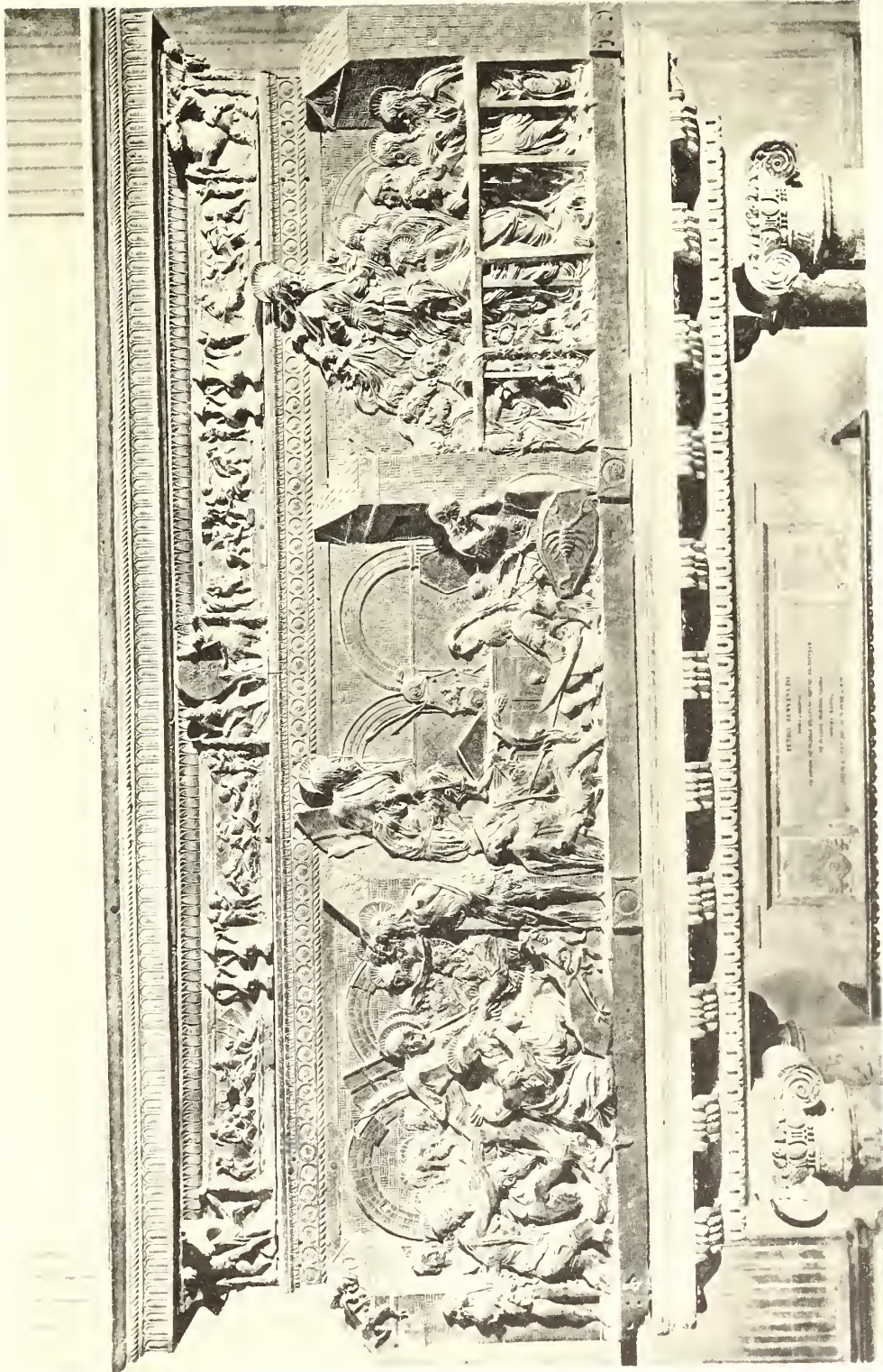
Pollajuolo (?) : Die Anerkennung des Kindes. Im Santo zu Padua.



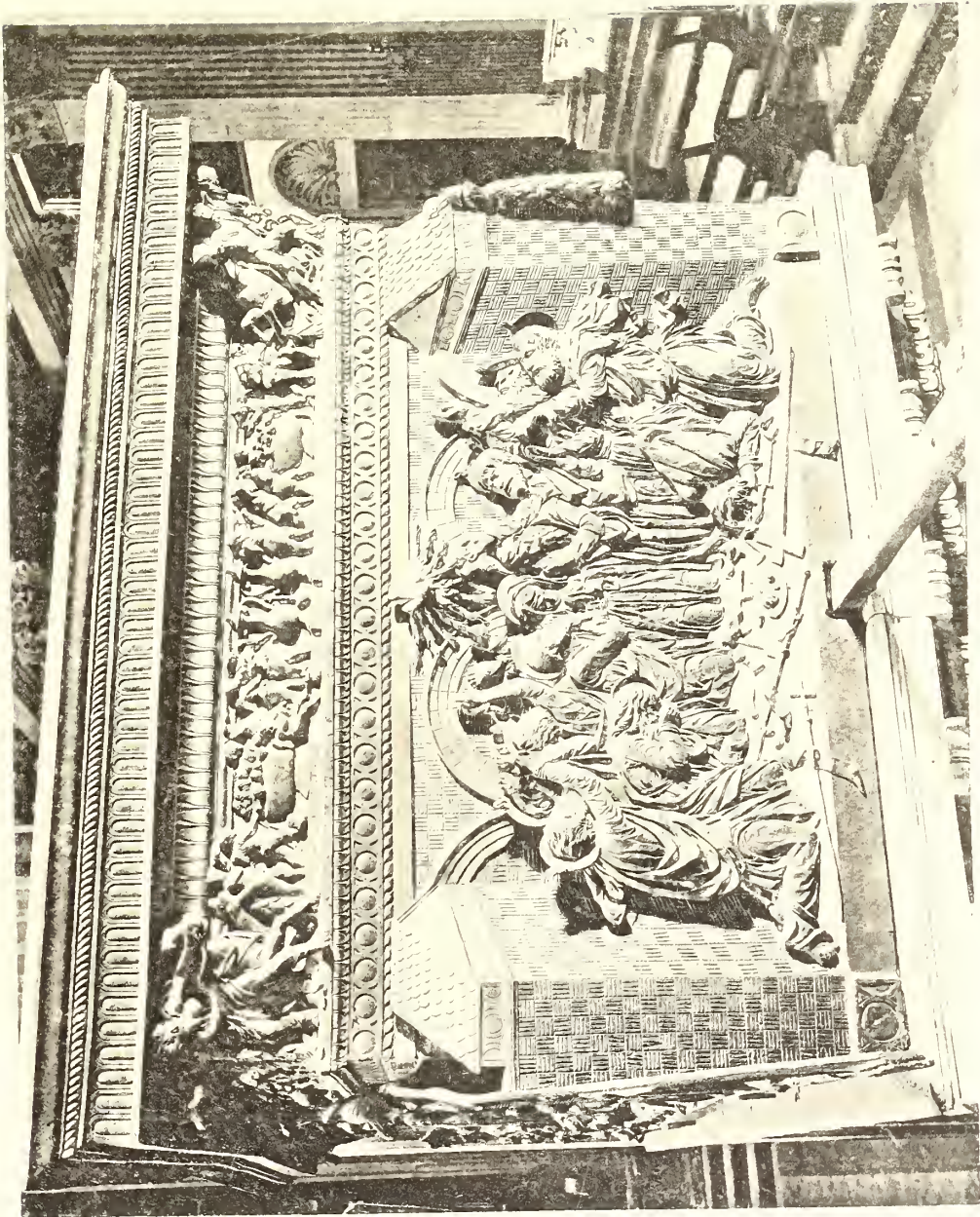
Donatello : Die Beweinung. Kanzelrelief in S. Lorenzo zu Florenz.



Donatello: Christus am Oelberg. S. Lorenzo, Florenz.



Donatello : Christstrilogie, S. Lorenzo, Florenz.



Donatello: Pfingstfest. S. Lorenzo. Florenz.



Donatello: Opferung Isaaks. Campanile, Florenz.



Michelangelo: sogen. «Matthäus». Im Hofe der Akademie.

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

DIE ENTWICKLUNG IN DER KUNST

EIN ERKLÄRUNGSVERSUCH

VON DR. **HERM. LÜER.**

8°. M. 1.50

VON KUNST UND CHRISTENTUM

PLASTIK UND SELBSTGEFÜHL — VON ANTIKEM UND CHRISTLICHEM RAUM-
GEFÜHL — RAUMBILDUNG UND PERSPEKTIVE

HISTORISCH-ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

VON **FELIX WITTING.**

M. 2.50

PIERO DEI FRANCESCHI

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON **FELIX WITTING.**

Mit 15 Lichtdrucktafeln.

M. 4.—

RAFFAEL UND DONATELLO

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST

VON **WILHELM VÖGE.**

Mit 21 Abbildungen und 6 Lichtdrucktafeln.

Preis M. 6.—

ATHENISCHE PLAUDEREIEN ÜBER EIN PFERD DES PHIDIAS

VON **VICTOR CHERBULIEZ.**

Uebersetzt von Ida Riedisser, mit einem Nachwort begleitet von
Walther Amelung.

Mit einer Tafel und 75 Abbildungen im Text.

Preis brosch. M. 8.— gebd. M. 10.—

- Lange, Julius.** Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann*. Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler*. Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. 20. —
- Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke*. Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann*. Mit 173 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —
- Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke*. Einzig berechnigte Uebersetzung von *Ida Anders*. brosch. 5. — gebd. 6. —
- Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit elf Tafeln. 3. —
2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. Fritz Wolff. 4. —
3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. Emil Jaeschke. 3. —
4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. Jakob Prestel. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —
5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. Otto Pelka. 4 Lichtdrucktafeln. 8. —
6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von Neena Hamilton. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
7. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von Adolph Goldschmidt. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. Jakob Prestel. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50
9. Giottos Schule in der Romagna. Von Albert Brach. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —
10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von Felix Witting. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —
11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwicklung vom Alterthum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —
12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. Walter Rothes. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —
13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmalern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von Oskar Wulff. Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —
14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von Johnny Roosval. Mit 61 Abb. 6. —
15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von Paul Schubring. Mit 30 Abbildungen. 6. —
16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von Albert Brach. Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —
17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von S. Fehheimer. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von Walter Stengel. Mit 100 Abbildungen. 2. 50
19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von Felix Witting. Mit 9 Abbild. 3. —
20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von Jos. Poppelreuter. Mit 25 Abb. 4. —
21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von C. Hasse. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —